

تجلیات المكان فی مرثیة "مقبر" للشاعر التركى
عبد الحق حامد طرخان

دكتور
محمد حامد سالم

القاهرة
٢٠٠٨م

تجليات المكان في مرثية "مقبر" للشاعر التركي

عبد الحق حامد طرخان

دكتور

محمد حامد سالم

القاهرة

٢٠٠٨م

مقدمة:

كثرت الدراسات التي تناولت الأبعاد الجمالية للمكان في القصة القصيرة والرواية العربية على حد سواء، على حين نجد أن الأعمال المخصصة لدراسة المكان في الشعر العربي قليلة نسبياً؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن دراسة المكان ارتبطت في ذهنية المبدع والمتلقي بهذين الجنسيتين الأدبيين دون غيرهما، إلى جانب توفر المساحة لدى الروائي لوصف أبعاد التشكيل المكاني، على عكس الشاعر المحكوم بأبنية فنية محدودة في القصيدة، تجعل المجال لديه أقل رحابة من نظيره الأديب؛ وهذا ما يسهم في صعوبة تناول المكان في الأعمال الشعرية بالتقدي.

كما لم تحظ دراسة التشكيلات الجمالية للمكان في الأدب التركي - بأجناسه المختلفة - بنصيب من أقلام الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات التركية؛ وهذا ما قادني إلى اختيار هذا الموضوع بوصفه موضوعاً للدراسة؛ بالإضافة إلى أن كلمة "مقبر" التي ارتضاها الشاعر عنواناً لعمله هي في حد ذاتها اسم مكان^(١).

وتهدف هذه الدراسة إلى استقراء مفردات المكان في "مقبر"؛ لاستنباطه المضامين الجمالية المعلنة، والأخرى المسكوت عنها عبر الأدوات الفنية التي وظفها الشاعر، خصوصاً إذا ما ارتبط المكان بتجربة نفسية عايشها الشاعر والمتمثلة في وفاة زوجته الشابة.

أما عن الدراسات التي تناولت "مقبر" فأهمها مؤلف الفيلسوف التركي الأشهر الدكتور "رضا توفيق"، وعنوانه: "عبد الحق حامد وملاحظات فلسفية سي^(٢)"، حيث كانت مرثية "مقبر" من بين الأعمال المهمة التي تناولها في كتابه، وإن كانت معالجته معالجة فلسفية بحتة؛ لذلك فإن الشواهد التي اتخذها منطلقاً له كانت جميعها تخدم توجهه الفلسفي. وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية الأستاذ "إبراهيم صبري" تحت عنوان: "الضريح الملحمة الشعرية الكبرى للشاعر العثماني الأعظم عبد الحق حامد"^(٣).

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على النسخة التي تضم العملين الشهيرين للشاعر والتي تحمل عنوان: "مقبر وأولو" والتي تولت نشرها "مطبعة عامر" باستانبول عام ١٣٤٠هـ / ١٩٢٢م. وتتألف من مائة وإحدى وخمسين صحيفة، حيث جاءت "مقبر" في مائة واثنين وعشرين صحيفة. وقد تصدرت الصفحة الأولى صورة للشاعر، وهناك مقدمة عبارة عن أربع صفحات معنونة بـ: "صوك طبعه مقدمه" كتبها الشاعر بنفسه، وبعد ذلك مقدمة للطبعة الأولى، وعنوانها: "بر قاج پريشان سوز"، أي "كلمات متفرقات" وتقع في تسع صفحات^(٤)، تليها النقش الموجود على شاهد قبر زوجته، والذي جاء تحت عنوان: "آه ای زائر"^(٥) وفي نهاية العمل مقالة لـ: "جناب شهاب الدين" تتألف من ست صفحات، وعنوانها: "مقبر".

تهييد نظري لمصطلح المكان:

المكان من الجذر اللغوي (م ك ن) ، بمعنى امتلاك الشيء والتمكن منه. وهو موضع لكيثونة الشيء فيه. والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع. والمكان مصدر من كان أو موضع منه^(٦).

أما المكان بالمعنى الفلسفي، فهو الموضع الذي يشغله الشيء. وينقسم المكان قسمين، هما: المكان الخاص وهو المكان الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان العام المشترك، وهو الحيز الذي يشغله جسمان، أو أكثر. ويتصف المكان بأنه متجانس، ومتصل، وغير محدود^(٧).

والمكان هو الجغرافيا، والجيولوجيا، والأنثروبولوجيا. وللمكان شخصيته الخاصة المتميزة التي تتجاوز خصائصه المادية، تلك الشخصية التي تحيط اللثام عن روحه، وجوهره، وعبقريته الذاتية، ومن أبعادها التضاريس والمناخ والتربة، لكنها ليست كل أبعاده، فثمة تصاعد والتحدار في شخصيته مثل شخصية الفرد تماماً. وثمة قداسة- في المعتقد الديني والشعبي- لبعض الأماكن، يأتي على رأسها المسجد، والمقابر، والغابة، والخلاء^(٨).

والمكان من خلال النصوص الأدبية هو الوطن، والناس، والأهل، والأعداء، والأحلام، والخيالات. ويعد المكان بمثابة الوعاء الذي وعب مشاغلنا الدلالية والجمالية معاً^(٩).

والمكان دون سواه يثير إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمخيلة، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدون فكان واقعاً ورمزاً، شرائح وقطاعات مدناً وقرى، كياناً تلعمسه ونراه أو كياناً ميبناً في المخيلة. ويمكن القول إن فاعلية الوعي بالمكان جزء من فاعلية الوعي بالمواطنة^(١٠).

ولعل ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري، فأول مكان ارتبط به الإنسان هو رحم أمه، منذ أن كان نقطة فعلقة فمضغة، حتى اكتمل تكوينه طفلاً، ثم تليها مرحلة أخرى تتمثل في إقامة علاقة مع العالم الخارجي إلى أن ينمو لديه الإحساس بالوطن والبيئة التي حوله^(١١).

فالمكان بمثابة الخلفية التي تقع فيها الأحداث، كما يرتبط المكان بالإدراك الحسي، على عكس الزمن الذي يرتبط بالإدراك النفسي؛ ولهذا فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز^(١٢).

كما أن لعنصر المكان تأثيراً كبيراً في علاقة الشاعر بالمرأة، بحيث يمكن اعتباره العنصر المصادق أو المعادي للشاعر، أو هو المثبط له، أو المشجع، فهو يمثل الصديق في اللهو - الصلة - المتعة، ويكون عدواً في الظعن - البعد - الألم، كما كان المكان عنصراً من عناصر الإبداع الفني التصويري لدى الشاعر، فلولا لما صادفنا الطيف والمناجاة والمناذرة، ولولا ما رأينا الدموع والفراق والوداع، ومشاهد اللقاء والبعد والرحيل والوصال، فالمرأة مع المكان هما المثيران الأساسيان للمكات الشاعر وعلاقته بالبيئة^(١٣).

وثمة المكان الثابت، كالحارة، والبيت، والقهوة، والمسجد، والتكية، الخ.. والمكان المتنقل كالسيارة، والسفينة، وغيرها. ومع ذلك، فإن المكان في العمل الأدبي يتحول من الثبات، والجمود إلى ديناميكية متحركة، يتحول من مجرد إطار، أو أرضية،

إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي، وأحد أبطاله، بل إنه قد يصبح هو البطل الأول، أو الأساس^(٤).

ولم تعد دراسة المكان في النصوص الأدبية المعاصرة قاصرة على المكان الطبيعي، أو الأركان المحدودة بمحدود بعينها، أو على جنس أدبي معين؛ لأنه قد اتسعت التشكيلات الفنية والدلالية للمكان المتمثلة في العناصر الكونية في معظم الأجناس الأدبية، كما أن المكانية الأدبية جزء جوهري من أجزاء الصورة الأدبية^(٥).

الدراسة:

قبل أن نشرع في دراسة البني المكانية في مرثية مقبر، نجد أنه من الضروري إلقاء الضوء على هذا العمل، من خلال دراسة البنية الشكلية والإطار الفني للمرثية، ومن ثم عنوانها.

أولاً: وصف مقبر^(٦):

مرثية مقبر عبارة عن منظومة شعرية كبيرة تصور الآلام الروحية والفكرية للشاعر عبد الحق حامد^(٧) جراء وفاة زوجته^(٨). وقد نظمت على الوزن العروضي (مفعول مفاعلهن فعولن)^(٩). والمرثية عبارة عن قطعات^(١٠)، تتألف كل قطعة من ثمانية مصاريع؛ بحيث تقفي المصارع الأول والثاني والخامس والسادس والثامن مع بعضها البعض، فيما يتم تقفية المصارعين الثالث والرابع مع بعضهما البعض؛ على حين يتحرر المصراع السابع من القافية^(١١)، وبذلك تتوفر في كل قطعة ثلاث قوافي. وهكذا تتعاضد الموسيقى في قطعات المرثية عبر توظيف الشاعر لأحد الأوزان المحببة في الأدب التركي القديم، وكذلك من خلال تناغم القوافي التي تتكرر في خمسة مواضع من كل قطعة، وأيضاً الدقة في انتقاء الألفاظ التي تتناسب مع بعضها البعض^(١٢).

ثانياً: العنوان:

عنوان المرثية هو أول ما يثير المتلقي، ويحرك مشاعره، فهو عبارة عن كلمة واحدة، هي: "مقبر"، ذلك المكان الذي يبعث على الرهبة والخوف، ذلك المكان الذي

يحتفظ بسرّه الأبدي لنفسه، فلا يوح به إلا لساكنيه، وهو المكان المفصلي الذي يشيد على الأرض، أو في باطنها، لكنه ينقل إلى عالم آخر وحياة أخرى، لا نعلم ماذا يدور فيها، وإن كان عذاب القبر ونعيمه أمراً معروفاً في وعينا الإسلامي، ولكن تبقى إشكالية الخوف والرعب من هذا المكان المجهول، حالك الظلمة، الذي يستوي فيه الليل والنهار، وينعدم فيه الإحساس بالزمن، والذي لأنيس فيه ولا وليف. وعلى الرغم من هذه المشاعر التي تتجه نحو السلبية عندما تذكر كلمة القبر، إلا أنها من الممكن أن تحمل بدلالات إيجابية، إذا كان الميت ممن يشهد لهم بالخير، أو كان مريضاً مرض عضال، أو طفلاً، فحينها يرى الكثيرون أنه ذهب لسعادة أبدية تنتظره، أو ارتاح من هذا المرض الذي ظل يقاسي ويلاته. فهذا المكان يجمع ثنائيات ضدية كثيرة، فيشمل ثنائية الحياة والموت، الخوف والطمأنينة، الشقاء والنعيم، التعب والراحة.

البنى المكانية في مقبر:

يمثل المكان أحد الأبعاد الجوهرية المهمة في مراثية مقبر، ويمكن تقسيم الوحدات المكانية التي وظفها الشاعر في مراثيته إلى: وحدات مكانية كبيرة، مثل الأرض، الوطن، وبعض المدن التي ارتبطت في ذهنه بمواقف معينة كالحند، وبومباي، وبيروت، وكذلك ساق بعض المفردات الدالة على البنى المكانية الكبيرة مثل: البحر، الأرض، الطريق، المدينة، النهر، الجبال، القناة، الإقليم، والوادي، ووحدات مكانية صغرى مثل: البيت، القبر، التابوت، الحجر، الأشجار، الحفرة، المرقد، الحديقة، المحبس، الغرفة، المرعى، الروض، الحانة، والزاوية، وغيرها. وقد وردت كل واحدة من هذه المفردات بنسب مختلفة بين ثنايا المراثية. وستناول نماذج لكل نوع من البنى المكانية على حدة؛ ليستبين لنا رؤية الشاعر لتلك الأمكنة.

أولاً: البنى المكانية الكبيرة:

تشكلت البنى المكانية الكبيرة في مقبر من خلال وحدات مكانية دالة على أسماء مدن، حيث وردت في ستة عشر موضعاً، واحتلت (بيروت) النصيب الأعظم، إذ جاء

ذكرها ست مرات، على حين وردت (بومباي وطهران) في موضع واحد لكل منهما، فيما ذكرت (إيران) مرتين، و(الهند، وهندستان) أربع مرات، و(عدن) مرتين. كذلك أورد الشاعر وحدات مكانية كبيرة عبر كلمات مثل: (بلد، وطن، اقليم)، حيث جاءت في أربعة مواضع فقط من الديوان. وهذه الأمكنة جميعها تتميز بكونها أمكنة مفتوحة، فهي ليست مغلقة كالبيت مثلاً، بالإضافة إلى كونها ثابتة، وليست متحركة، كما يتوفر فيها عنصر التنوع البيئي والجغرافي، الأمر الذي يحمل الشاعر على الإبداع، فمن المفترض أن تكون تلك الأمكنة مصدراً ملهماً للشاعر.

أ. صورة المدن :

وظف الشاعر بعض المدن- سواء تلك التي جاءها بصحبة زوجته، أو التي دفنت فيها مثل (بيروت)- في رثائه، ونسوق بعضاً من هذه القطع؛ لتبين لنا الصورة التي رسمها لتلك المدن:

برلكنده، اداني واعالي اون بيك وارايمش گيدن اهالي
عسکر، علما، شيوخ وصبيان
رقتله بوماجرايه گريان
بربندن ايمش بوجيش خالي گوکلمسه بوگون اونکله مائي
وار اول غربا نواز بيروت
اي شهر مكارم ومعالي^(٢٣)

وترجمتها:

البسطاء والنبلاء معاً تدافعوا عشرة آلاف من الأهالي تجمعوا
منهم العسکر والعلماء والشيوخ والصبيان
متحبين من جلال هذا الخطب برقة
وكان هذا الحشد مني خالياً أما قلبي اليوم فكان بها عامراً
بيروت يا مدينة المكارم والعزة

يا من هونين وطأة الغربة

تتحلى صورة " بيروت " في هذه القطعة بوصفها مكاناً محملاً بدلالات إيجابية،
فالشاعر يصور حالة التوحد التي اجتمعت عليها طوائف الشعب؛ وربما كان هذا في
تشجيع جنازتها، فقد احتشدت كافة أطراف الشعب من فقراء، وأغنياء، شيوخ، وأطفال،
جنود، وعلماء، وأجهشوا بالبكاء، ولكن بكائهم كان برقة وحب، إلا أنه يفصح عن
كونه غائباً عن هذا الحشد، وكأنه لم يستطع حضور هذا المشهد المهيّب؛ ولكن قلبه في
ذلك اليوم كان مشغولاً بها، وقد حتم حديثه بامتداح مدينة بيروت؛ لما لمسه من موقف
إنساني نبيل، جعله يقول إنها مدينة للكارم والفضل، وإنما هي من خففت عليه غربة
الوطن، وغربة فقد الوليف. ونلاحظ ديناميكية الحركة في هذه القطعة في كلمات مثل:
(اون بيك، گهدن، بوجيش)، وهذه الحشود تترى الصورة الشعرية، وتشخص المشهد
الذي كانت عليه المدينة آنذاك.

وترد صورة بيروت في قطعة أخرى عبر وصفه للرحلة التي قطعها بالباخرة من
بومباي وصولاً لبيروت، فيقول:

گچدك قنالی بویولده مبهوت خون جگر اولدی جرعه وقوت

پرسشلمه سعال ظالم

رد ایلر ایدی جواب مظلم

اولمشدی حیاتی امر موقوت مانند افق گوزوکدی بیروت

ییلیم که نه اولدی، گچدی برگون

صوردم اونی، ظاهر اولدی تابوت (٢٤)

وترجمتها:

اجتزنا القناة في هذا الطريق الحير وكان لنا الزاد دم الأكباد

وكان السعال الظالم

يرد أسألني بأجوبة مظلمة

صارت حياتها أمراً موقوتاً إذ بدت لي بيروت بالأفق مثيلة

لا أدري ماذا حدث، وممر يوم

سألته ولكن هيهات، فقد أطل تابوتها!

ساق الشاعر في هذه القطعة بعض الأمكنة مثل: " قتال، يول، بيروت، تابوت"، ولم يخض في وصف الطريق، بل اكتفى بصفة واحدة وهي "مبهوت"؛ ليعكس المشقة التي كابدها في أثناء ارتحالهما، حتى أنه كان يقتات على دم الأكباد، وما أصعبه من وصف؛ لتشخيص تلك الحالة، ثم يصور ازدياد وطأة المرض عليها متمثلاً في السعال الذي وصفه بأنه ظالم، ولم يرحم عجزها، ولا ضعفها، وظل ينال منها، ولما أيقن أن مآلها الطبيعي في مثل هذه الحالة المتدهورة إلى الممات، بدت أمام عينه صورة بيروت، وكأنه المكان الذي كانت ستحط فيه الباعرة، ولم يمر سوى يوم واحد، وسألها ولكن هيهات، أن لها أن ترد؟ فقد أسلمت الروح، ووضع هذا الجسد الذي كان ينبض بالحياة داخل تابوت خشبي. وهكذا نرى أن صورة بيروت ارتبطت في مخيلة الشاعر بالموت الذي شعر أنه الأقرب للحدوث؛ نتيجة لوضعها الصحي المتدهور. كما عمد الشاعر في هذه الصورة إلى تحويل المكان الثابت إلى مكان متحرك، في قوله: (ظاهر اولدى تابوت) فظهور التابوت كان بمثابة قرب وفاتها، وكأن التابوت الأصم كان يستشعر بدنو أجلها، فبدأ في التحرك والاستعداد لاحتواء هذا الجسد.

وتداعى أمام الشاعر صورة إيران، فيستلهم منها صورة القبر الذي دفنت فيه زوجته على أرض بيروت:

سنسلك اوغريب روحه ذاكر بولندن اوبعيد قبره زائر

ايران كه مدفن پدردر

ايران سنك ايچكده يردر

بيروت بكا اولنجه ظاهر سن اولومده سك گوزمده دائر

گوردكجه بنى عليل چشمك

طهران گلیور سکا مسافر (٢٥)

وترجمتها:

أنت لهذه الروح الغريبة ذاكرة
ولذلك القبر البعيد زائرة
فضريح أبي بك يا إيران
والمكان الذي يحیی بوجدانك إيران
وعندما تكون بیروت لی ظاهرة
تبدین أمام عینی فی عیط الموت دائرة
وكلما رأیتنی لعینیک أسیراً
تحل طهران علیك ضیفاً

یناجی الشاعر نفسه فی هذه القطعة، ویقول لها أهما زائرة للقبر البعيد، ویقوده
الحديث عن ضريح أبيه الذي مات فی طهران إلى تذكر ضريح زوجته، حیث یجمع بین
زوجته وأبيه واقعة الموت فی المهجر، وهذا ما حمله علی الإحساس بمساراة الاغتراب،
فأضحت أمكنة مثل: ایران، وطهران، وبيروت بغیضة فی نظره؛ لأن أعز الناس إلى فواده
دفنوا فیها، حتی أنه لم تتح له الفرصة لزيارة ضريحیهما، فاکتفی بأن تقوم روحه بزيارة
تلك القبور البعيدة. وأضحی کل ما یحمله لإيران من ذکریات هو مدفن أبيه (ایران که
مدفن پدردر)، ولكنه عاد فی المصراع التالي لیصور خصوصية ایران فی وجدانه فی قوله:
(ایران سنک ایچکده یردد)، وهذا التعبير هو ما أضفی علی ایران دلالة موجبة. ولكن
حينما ترد أمام عینی صورة بیروت، یطارده شبح موتها، وحينما یجد نفسه لیسحر عینیها
أسيراً، يأتي علی خاطره ذکرى طهران فی ثوب ضیف ینغص علیه حیاته، ویجعله یستغیق
من أحلامه.

ویسترجع ذکریات بومبای وبيروت من خلال قطعة، یسوق فیها وصفاً لحالتها
المرضية التي تتدهور أمام عینی، ولا یملك أن یندفع عنها هذا الألم، فما كان له سوى
النحيب:

یوق چاره بودرد جانگدازه هرگون اوله جق بودرد تازه

هرگون شونی سویلو، آغلارم بن:

— صاغلقدہ مکدر آغلارم بن—

موجب نه اولومدن احترازه؟ صور، یات ده شوسجدهء نیازه:

بومبای نره سیدی، نرده بیروت؟

جانان نه ایدی، نه در جنازه؟^(۲۶)

وترجتها:

لا حيلة أمام هذا الألم الموحع الذي كل يوم في تجدد مفعم

تشتكي كل يوم فأجدني متعباً

محزوناً باكياً على صحتها

فما السبب في الاحتراز من الموت؟ سل عن هذا، وبذلك السخدة الضارعة اقنع

فأين كانت بومبای، وأين بيروت؟

وماذا عن الأحبة، وما هي الجنازة؟

يعبر الشاعر في هذه القطعة عن ضعفه وقلة حيلته أمام المرض القاسي في قوله "

یوق چاره" ذلك الألم الذي وصفه بأنه موحع "جانگدازه"، وأنه يتجدد كل يوم،

حيث كانت زوجته تشتكي كل يوم له آلامها، ولكنه لم يكن يملك إزاء هذا سوى

البكاء والنحيب، ويتساءل عن سبب الاحتراز من الموت، فقد وصل في النهاية إلى قناعة

بأنه أمر حتمي لا مفر منه، وعلى الإنسان أن يقر بهذا الأمر ويسجد خاشعاً لله،

ويستدعي في ذلك مدن مثل بومبای التي أمضى فيها أياماً جميلة، كما ترسم أمام عيخته

مدينة بيروت التي تحتضن قبر زوجته، ويسأل عن الأحبة وإلى أين ذهبوا، وعن الجنازة

بوصفها المشهد الأخير الذي ألقى من خلاله نظرة الوداع على زوجته.

وارتبطت الهند في وجدان الشاعر بالمعاناة التي عاشتها زوجته، وما ترتب عليها

من ارتحالها في طريق عودته إلى بلاده، وقد جسّد رؤيته للهند في قوله:

برگون دیدی اضطراب ایچنده بن اولمکه گلمشم بوهنده

أولمك دیدی، قهقهه یله گولدم

طویلدم که فقط ایچمدن اولدم

ایتدك بز او آنده، نیم زنده نقرتله وداع هندوسنده

" قالدیمی، دیمشدی، یولده برگون

هندستانك دکیزلرنده" (۲۷)

وترجتها:

قالت ذات يوم وملؤها القنوت جئت لهذه الهند لأموت

قال الموت: سمعت، فبصوت عال ضحككت

إلا أنني من أعماق فؤادي مت

وكنّا في ذلك الحين شبه أحياء وودعنا الهند والسند بجفاء

وذاث يوم كانت تقول ونحن في الطريق

هل يلقى بي في بحر الهند العميق

ارتكز الشاعر على الحوار في هذه القطعة، كما كثف من توظيف الأمكنة، حيث

وردت من خلال كلمات مثل: (بوهنده، هندوسنده، يولده، هندستان، دكيزلر)، وقد

تحول المكان عنده إلى مكان معاد، ويتجلى هذا في قول زوجته جئت لهذه الهند كي

أموت، فاستخدامه لضمير الإشارة (بو) إلى جانب لاحقة المفعول إليه (هـ) في كلمة

(بوهنده) يدلل على بغض هذا المكان، وتحوله من مكان أليف، إلى مكان معاد، كما

يشعر المتلقي بتحقيقها للمكان، ويعمق هذا الإحساس قوله (نیم زنده)، كما عبرت عن

مخاوفها أثناء ارتحالها في طريق عودها لبلادها من أن تقضي في الطريق (يولده)، ويلقى بها

في بحار الهند (هندستانك دكيزلرنده)، فكان الطريق، والبحر، والهند بمثابة أمكنة

موحشة، أشعرتها بدنو أجلها؛ ليقينها بطول المسافة التي ستقطعها الباعرة؛ حتى تصل إلى أرض الوطن.

وقد عرض الشاعر- في إحدى قطعاته- لمآياته حول الأمكنة التي توجهت إليها زوجته، وكان لمرضاها العنصر الأساسي الذي عكس هذا الطرح، إذ قال:

بيك علتہ اوغرا دی اوییکس هیچ کیمسه لراولمادی مددرس

بالله اولك بيوكدى دردى

درمانا ديبه رك فغان ايدردى

تاريك گوزنده پيش ايله پس هر گيتديكى بلده اولدى محبس

يوقلقسه صوكى بواضطرابك

ممكنى اولور چيقارماق سس؟^(٢٨)

وترجتها:

لقد قاست هذه المسكينة ألف علة ولم يقدم أحد لها المعونة

كانت آلامها عظيمة، وهي تصرخ

راجية العلاج وبالله مستعينة

وشمل الظلام عينها من أمامها ومن خلفها وصارت كل بلد ذهبت إليها سجنًا لها

فلو كان العدم نهاية لذلك الألم

فهل من الممكن ألا يفصح عنه

استطاع الشاعر في هذه القطعة طرح رؤيته عن كل الأمكنة التي زارها زوجها،

وقبل أن يسوق رؤيته استهل قطعته بتوصيف الحالة الصحية لها، وقد ارتكز على المبالغة؛

ليصور حجم الآلام التي قاستها، وذلك عبر قوله (بيك علتہ)، كما استعان بالصفة

(بيكس) التي تعني من لا سند له، ولا حام، أو اليتيمة؛ ليعمق لدى المتلقي ضعف هذه

المرأة وقلة حيلتها، ودعم هذه الصورة، بأن أحدًا لم يقدم لها العون، وكانت آلامها في

تعاظم، إلا أن تسلحها بالإيمان جعلها تستعين بالله وهي تقاسي وبلاات المرض. وقد وظف الشاعر اللون الأسود في قطعه؛ ليصور الحالة التي وصلت إليها، والكيفية التي كانت ترى بها العالم من حولها، فصارت كل الأمكنة التي سافرت إليها بمثابة سجن لها. وهكذا ارتبط المكان في ذهنيها بالسجن وما أصعب أن يملك الإنسان مثل هذا الشعور النفسي المدمر، فيتحول المكان إلى مكان بغیض، لا يطيقه ويتمنى أن يرحل عنه، حتى وإن كانت ضريبة الارتحال عن هذا المكان هو الموت نفسه.

ب. صورة الوطن:

وفي إطار تناوله لقضية الوطن، يصور الشاعر في إحدى قطعاته زوجته بمثابة الوطن، ويعتبر فقدانها فقدان لوطنه، ويعبر عن إحساسه بالغربة، فيقول:

درد اولدی مقیم، چاره گیتدی، گویا وطنم کناره گیتدی؛

بن غربت دائمده قالدیم،

بر تربه بی امیده قالدیم

افقمدن اوماهپاره گیتدی، بر مطلع شب ناره گیتدی.

گوردم یوزینی مثال ظلمت،

مطلع اوکا بر ستاره گیتدی^(٢٩)

وترجمتها:

سيطرت الآلام وانقضت الحيل وكان وطني توأرى جانباً

في غربة مستديرة أقمت

وفي تربة بأسه مكثت

شقة القمر هذه عن آفاقي ولت ولظلمات لا شروق لها ذهبت

رأيت وجهها أشبه بالظلام

وقد أفلت مثل النجم وولت

يعمد الشاعر لجعل مرض زوجته منطقاً فكرياً له في طرح رؤاه، كذلك يركن إلى توصيف حالة العجز تجاه مرضها، وكأنه استنفد كل الحيل في سبيل شفائها من هذا المرض العضال. وقد قادته هذه الأحداث إلى الإحساس بالاغتراب، بل عبر الشاعر عن كون هذا الاغتراب اغتراب دائم، وليس مرحلي، وذلك في قوله: (بن غربت دائميده قالدم)، وانعكس هذا الإحساس الذي تملكه على وطنه، فيرى أن ما ألم بزوجته، انعكس على وطنه، فانزوى بعيداً، وكان ضياع زوجته، بمثابة ضياع للوطن. كما ساق في القطعة مكاناً آخر غير محبب إلى النفس، وهو كلمة (توبه) العربية، وجعل نفسه مقيماً في هذه التربة، وليس ذلك فحسب، بل جعلها تربة بائسة.

وتناول الشاعر قضية الوطن عبر قطعة أخرى، يصور فيها المحنة التي يكابدها مما جعله يشعر بالاغتراب رغم وجوده في الوطن، فيقول:

محنتزده يم، محنده پيدا غربتزده يم وطنده حالا

الله كه ضيای عزلمده

جانانله انيس وحدتدر

حسرتزده يم، بهنده بيجا حسرتزده يم - عدنده - حق

برگون بکا دير: نينه م گوروندى-

"فكرتزده يم- گچنده تنها" (٣٠)

وترجمتها:

ابتليت وشملتني الموم وعانيت الغربة رغم أني في الوطن مقيم

فالله هو ضياء عزلي

مع الأحبة أنيس وحدتي

تملكني الحسرة وأنا في مرعى بلا مكان وتضنيني الحيرة ولو كنت في الجنان

وهي تقول لي بدت لي صورة أُمي يوماً

فصرت في البال وحيداً متسياً

انتهج الشاعر لمحجـه- الذي ارتضاه لنفسه- والمتمثل في عرض 'المآسي' والمحـن التي يكابدها، لينطلق منها لتشخيص رؤيته للأمكنة، فهذه المحـن جعلته يشعر بالاغتراب رغم أنه يعيش بالوطن (غربتـه بم وطنهـه حالاً)، وفي سبيل إشعار المتلقي بهذه الأحاسيس، استعان الشاعر بكلمات مثل: "محنـت، محـن، غربت، عزلت، وحدت، حسرت، حيرت" وهذه المفردات محملة بدلالات توحى بالوحشة، والخوف، والتوتر، الأمر الذي يسهم في تصوير حالة الاغتراب الداخلي التي يجاها، ويعزز هذه النظرة السوداوية، وصفه لأمكنه أخرى مثل: "محـن"، فالمرعى بما يحتويه من أماكن حضراء من الأماكن التي يأنس له المرء ليروح عن نفسه؛ إذ يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، ولكن الشاعر صورته بأنه لا مكان له في ذاك المرعى "يبعجا"، وحتى لو قدر له أن يكون في جنة عدن، إلا أنه يستشعر الحيرة. وهذا الجو المشحون بالحزن، قاده إلى تذكر ما قالته له زوجته ذات يوم، من أنها ترى صورة أمها، وكأنها تبعث له برسالة عن قرب ملاقاتها لأمها.

ثانياً: البني المكانية الصغيرة:

تشغل البني المكانية الصغيرة في مرثية مقرر المساحة الأكبر بين الأمكنة التي وظفها الشاعر، ومن بينها "البيت"، و"القبر"، و"التابوت"، وغيرها.

١. صورة البيت ومفرداته:

يمثل البيت رمزاً للألفة والتوحد، فهو عالم الشاعر الذي يخلو فيه بنفسه، حيث ينعزل عن العالم، ويهيم سابعاً بخياله بين جدران الصامتة تداعى عليه الأفكار والمحـوبة ويتوحدان معاً، فبذلك تتحقق له أحلام اليقظة التي لم يكن بوسعـه تحقيقها في الواقع الحياتي خارج بيته، فالبيت للشاعر هو مستودع الأحلام، والذكريات، والطفولة، والألفة، والماضي الجميل. وفي الوقت نفسه يعبر عن الذكريات الأليمة، والحزن، والضـياع^(٣١).

كما أن الفكر والتجربة لا يسهمان وحدهما في تكريس القيم الإنسانية، فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية في العمق. ويتميز حلم اليقظة بالاكْتفاء الذاتي،

إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته؛ ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظراً لكون البيوت التي سكنها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا مدى الحياة^(٢٢).

وقد أورد الشاعر مفردة (البيت) في أربعة مواضع متفرقة من السديوان، حيث ساقها مرتين في قطعة واحدة، على حين وردت مرتين في قطعتين، فجنده في إحدى قطعاته يعيش حلم اليقظة من خلال أمنيته بأن يعود من زيارة قبرها، ليحدها تنتظره في البيت، يقول:

قلبمه تائر زوالى، فرياد ايله شرح ايچون بوخالى.

گاه عودت ايلرده مقبرندن،

أوده اوفى بولق ايسترم بن.

بردن بره فوتك خيالى، تغريب قيلار بواشتقالى..

گو کلمده ينه تحشد ايلر

بالجمله مقابرک ظلالى^(٢٣)

وترجمتها:

وقر في قلبى فجیعة رحيلها والوذ بالصراخ لأرثى حالها

وأحياناً عند عودتى من زيارة ضريحها

أتمنى لو أجدتها في دارها

وفجأة يبدد شبح موتها فكرة رجوعها

وفي النهاية تحتشد ظلال المقابر

في فوادي جميعها

ساق الشاعر في هذه القطعة ثلاثة مفردات للدلالة على المكان، وهي (مقبر، أو،

مقابر)، وهذه المفردات منها ما هو محمل بدلالات إيجابية مثل، (أو)، ومنها ما هو محمل

بدلالات سلبية، مثل، (مقبر، مقابر)، والمكانان المقصودان هنا هما المسكن الذي اتخذته

زوجته، حيث اتخذت من البيت سكناً إرادياً لها، على حين لم تختار القبر مستقراً لها. فالشاعر يتأوه ويشكو حاله، فيما يتردد من وقت لآخر لزيارة قبرها، فيجتزأ أحزانه وذكرياته، ويفصح عن رغبته في أن يعود من تلك الزيارة ليجدها في البيت، فكانه اتخذ من القبر شحنة معنوية، حملته على تصور فكرة عودها للمحل، ولكن سرعان ما يستفيق من هذا الحلم؛ لكون شبح موتها قد أطل برأسه مرة أخرى؛ ليدد الفكرة التي راودته، بل تزداد الصورة قتامة حينما يتذكر رحيلها، فيخال إليه ظلال للمقابر وقد تراكمت في فواده. وتتجلى جماليات صورة البيت هنا في وجود من نحب فيه، فالزوجة في البيت، ليست مجرد زوجة، فهي - إن صلحت - بمثابة القيمة الجميلة التي تضيء على البيت البسمة، والسعادة، وتوفر له عنصر الاستقرار، بل والأمن الاجتماعي والاقتصادي. وهكذا نجد الشاعر يعيش حلم اليقظة عبر توسله لرجوعها للبيت.

وقد عبر الشاعر عن البيت بوصفه عنصراً مصادقاً له في علاقته بزوجه في قطعة قال فيها:

هرگون گیده رك، بش آلتی ساعت یازمقدی قلمده بنجه عادت

مابعد نهار پر حرارت

هرگون اوراده بولوردی غایت

روحم سه ایدوب اونده راحت یاقومشولری ایدوب زیارت

اقشام اوه عودت ایتمک اوزره

ایلردی گلوب بکا رفاقت (٣٤)

وترجمتها:

كانت الكتابة عندي من العادات وصارت تدريجياً خمس أو ست ساعات

وبعد قيظ نهار شديد الحرارة

كانت تتلمس كل يوم هناك الغاية

أما روحي فكانت تخلد للراحة في بيتها وإما أن تقوم بزيارة جيرانها

وفي المساء تأتي برفقتي

وتعود إلى البيت في معيني

ورد ذكر البيت في المصراعين الخامس والسابع، حيث عبر الشاعر عن حجم الراحة التي يجدها روحه في البيت، وقد عمد إلى الإتيان بكلمة (روحهم)، بدلاً من (وجودهم)، بحيث جعل تلك الراحة التي يجدها في بيتها نفسية بالإضافة إلى كونها جسدية، وما أعظمها من سكونية وطمأنينة نفسية تلك التي يجدها الزوج في بيته. فبعدما يقضى يومه في عمل دعوب، يعود إلى عشه الآمن، ليحده مردان بأهلي صورته، فيقومان بزيارة الجيران، ثم يعودان أدراجهما إلى بيتهما وملاذهما.

وقد وظف الشاعر عبد الحق حامد مجموعة من الألفاظ الدالة على البيت، حيث تمثلت مفردات البيت في كلمات مثل: "دَر" الفارسية، و"فهلر" التركية، إذ ورد ذكرهما بمعدل مرة واحدة لكل مفردة، كما تكررت كلمتا "اوطه"، و"ديوار" في موضعين، وأيضاً كلمة "حجرة" العربية، وكذلك تكررت كلمة "سو" الفارسية بمعنى "ركن، جانب" في خمسة مواضع من الديوان منها موضع واحد بمعنى "ركن البيت". ويصور الشاعر غرفته على نحو معادله، حيث يقول:

مسدود ايمه در، قالير ميسك دور؟
ديوار آجيلوب گهرسك اى نور

برگون قاله مام اوطه مده تنها

هرسو طويارم تحرك پا

چارپار قهپولر هواى پرزور
بر فکر گلير كفنله مستور

انسانده بو مرتبه پريك

جنتله اولورمى بويله برحور؟ (٣٥)

وترجمتها:

إذا أوصد الباب أتبتعدين؟
تفتتح الجدران لكي أيتها النور لتنفذين

لا أقرى على البقاء وحيداً في غرفتي

لأنني اسمع في كل جانب وقع أقدامك

ترتطم الأبواب بفعل ريح عاتية فتأتي فكرة بالأكتاف مسترة

فهي بين الناس ترتقي للدرجة الملاك

فهل في الجنة على هذا النحو حوريات؟

تمثل الأبواب والجلدران العوائق التي تحول دون نفوذ الشخص إلى مكان ما، والشاعر حينما تصدى لرتاء زوجته، وصف لنا الوضعية التي استقر عليها بعد أن صار وحيداً في البيت، فيخاطب زوجته التي يخال أنها تسمعه، فيرى أن كون الباب مغلقاً، فهذا لا يحول دون مرورها منه، فلن تقف الأبواب ولا الجلدران عائقاً في سبيل الوصول إليه؛ وما ذاك إلا لكونها فيض من نور يمكنها التسلل إلى غرفته، التي لم بعد يقوى على البقاء فيها وحيداً، لأنه يسمع بين الفينة والأخرى وقع أقدامها في كل ركن من أركان البيت.

وتتشكل الصورة الشعرية الدالة على المكان في هذه القطعة عبر مفردات مثل: "در، ديوار، اوطه، قهولر"، وهذه المفردات قد أسهمت في تشكيل القيم الجمالية في القطعة. ومنلما تكشف هذه المفردات عن قيم إيجابية تتمثل في التجدد، والاستمرارية، والحياة، فلما تعبر أيضاً عن قيم سلبية مثل الحصار، والعوائق، والحواجز. إلا أن الشاعر نجح في فرض القيم الجمالية الإيجابية للصورة المكانية، فلم يعد الباب، والجلدار يمثلان حواجز سلبية؛ لأنه يمثل زوجته نوراً، فلولا هذه الحواجز لما أدرك الناس قيمة النور الذي يتسلل ليخترق هذا الجدار الأصم.

ويلاحظ أن الشاعر قد ارتكز على توظيف الصورة الشعرية السمعية والبصرية، فنجد الصورة السمعية تتمثل في "جارهار قهولر"، حيث جعل المتلقي يعيش هذه الأجواء التي يمكن أن تجعل الخوف يتسلل إلى قلبه من خلال الأصوات الصادرة جراء تصادم الأبواب. كما عبرت لاحقة الجمع "لر" عن كثرة هذه الأبواب، فلم يعد باب غرفته هو الحاجز الوحيد، بل أن أبواب المنزل مجتمعة تسهم في إثراء الصورة السمعية التي

ارتضاها الشاعر. وكذلك نجد الفعل "طويارم" يشخص هذه الصورة السمعية، خصوصاً حينما أفصح الشاعر عن كنه ما يسمعه وهو "تحرك يا"، وزاد هذه الصورة جمالاً في تعبيره بكلمتي "هرسو" أي أنه يسمع تحركها في كل ركن من أركان المنزل. وتتمثل الصورة البصرية من خلال كلمات مثل: "مسدود، آجيلوب، أي نور، كفتله، مسطور". وقد استطاع حامد توظيف ألفاظه بعناية عبر استخدامه لألفاظ موحية مثل كلمة "قنها" المحملة بالأبعاد النفسية؛ نتيجة لشعوره بالوحدة لفقدان زوجته، ودعم هذا الشعور من خلال الفعل الاقتداري الذاتي "قاله مام"، وكلمة "برگون"، إذ لم يعد يطيق البقاء في غرفته يوماً وحيداً بلا وليف، ولا أنيس. كذلك توظيفه للأفعال في القطعة في زمن المضارع تعني أنه مازال يحس هذه التجربة المرة، ويعاني ويلاتها.

ولكننا نجد في قطعة أخرى يعكس صورة مغايرة تماماً لغرفته، حيث كانت زوجته على قيد الحياة ينعمان بعيشة هنيئة، ويصور في قطعه هذه الكيفية التي كانا يستهلان بها يومهما، وحجم السعادة التي كانا يحسبها، فيقول:

بالقهوة، ياچای ایچردك اركن قالقوب پيانو چالاردی؛ دیركن

اويناردی چوققلم برابر

صكره- بوده بلکه رقصه بكره را-

بردن اوطه مه فرار ایدوب بن حمد ایلرايدم بوكا ایچمدن

هرشی بكا شن گلیدی، حق

زوار گلیدی دائما شن(۳۶)

وترجمتها:

كنا مبكراً نحتسي شايًا أو قهوة وهي تنهض لتوها وتعزف على البيانو. وحينها

كان أولادنا سوياً يلعبون

وبعد ذلك - ربما بالرقص يتمايلون-

وفجأة ألوذ لغرفتي لأشكر ربي على هذا من أعماق مهجتي

كل شيء بالنسبة لي كان مبهماً

حتى الضيوف يأتوننا دوماً مسرورين

يستعيد عبد الحق حامد ذكريات الزمن الجميل، وكيف كانا يستيقظان مبكرًا، ويحتسيان سوياً شايًا، أو قهوة، وتنهض زوجته لتسمعه عزب الألمان، وحولهما طفليهما يلهوان، ويتمايلان طرباً، ثم يهرع لغرفته ليعبر عن شكره وعظيم امتنانه لله على هذه النعم، كان كل شيء حوله جميلاً، حتى زواره كانوا يتهمجون لهذا الحال. ونجد أن الشاعر ساق مفردة واحدة تعبر عن المكان في هذه القطعة، وهي كلمة "أوطسه" التي حملها بدلالات إيجابية، فجعل منها الملاذ والملاحا له، يختلي فيها بنفسه بحمد الله ويثني عليه على ما أفاض عليه من أنعم. ولكن المسكوت عنه في هذه القطعة هو البيت، فالشاعر لم يورد كلمة (أو) صراحة، ولكنه صور الحياة السعيدة التي تحياها أسرته الصغيرة في عش يجمعهما مع أولادهما.

ويرى أن الشاعر انتهج نهج الحكيم في هذه القطعة من خلال توظيفه لأنواع الحكاية مثل: " إيجردك، چالاردی، اویناردی، حمد ایلرايدم، گلیردی". وهو أمر منطقي في إطار استعادة ذكريات الأيام الجميلة التي عاشها مع زوجته وولديها في كنف أسرة سعيدة.

ومن الأشياء اللافتة للنظر في القطعتين السابقتين أن تناول مفردة الغرفة قد اختلف عند الشاعر، فالغرفة أي المكان لم يتغير، ولكن ما تغير هو من يقيم معه بالغرفة، فعلى حين أنه أفصح في القطعة الأولى عن عدم استطاعته البقاء بهذه الغرفة، إلا أنه في القطعة الأخرى يعرب عن أمها المكان الذي يخلو فيه بنفسه؛ ليعبر عن شكره وامتنانه لله على ما أنعم عليه من كيان أسري آمن مستقر، لا يعكر صفوه أحد، ولا يتعرض فيه للمنفضات التي تكدر عليه صفو حياته. ونخلص من هذا أن المكان يكتسب قيمته وجمالياته ممن يقيمون فيه، وليس لكونه يتوفر فيه كل سبل الراحة، فالزوجة هي من حملت الغرفة بهذه القيم الجمالية.

ويرثي الشاعر زوجته في قطعة، يصور فيها مدى الحزن الذي ألم به جراء فقدها، حيث استعان بكلمات دالة على المكان مثل: (حجره، مكان، جيبينك، آشيان)، حيث يقول:

حجره مده گزن هوا مكانك بعضا شو جيبينك آشيانك

رؤياميسك اى سياه نقطه!

سوداميسك اى سياه نقطه!

روحى ديه مم او حسن وآلك سن مآتميسك اوبى نشانك

يوق، خواب ممتاسك، گريزان

فريادندن بو مبتلانىك^(٣٧)

وترجمتها:

الهواء الذي يحول بغرفتي سكن لك وأحياناً تصير تلك الناموسية عشك

هل أنت حلم أيها الطيف الأسود؟

أم أنت عشق أيها الطيف الأسود؟

لا أستطيع أن اسميك روح الحبيبة فأنت مآتمها الذي لا أثر له

كلا، أنت نوم الممات الذي يفر

من صرخات هذا المبتلى

يجمد الشاعر حالة الحزن التي تسيطر عليه عبر خيال خصص، ف يرى أن الهواء الذي يجوب جنبات حجرته سكن لها، وكأنه يتنفس تلك الحبيب، كما جعل من الناموسية عش لزوجه، وملأ لها، ثم يتداركه طيف أسود يخال أنه حلم، أو عشق، ولكنه يفصح عن أنه ليس روح الحبيب، وأقر بأن هذا الطيف ما هو إلا مآتمها الفاني، وعاد ليقول إنه نوم الممات الذي يفر هارباً من أنينه ونواحه. ويلاحظ في القطع السابقة أن الشاعر أورد مفردة غرفة بشكلها التركي والعربي على النحو التالي: (اوطله مده، اوطله مه، حجره مده)، حيث أُلحق بكل واحدة منها لاحقة الملكية للمتكلم (م)، ولم يأتي بلاحقة

المتكلمين (من)؛ وذلك ليشعر المتلقي بعظم الوحدة والوحشة التي يجيهاها في غرفته، كذلك كثف من استخدام حروف الجر، حيث أتى باللاحقة (ة) مرتين، و (هـ) مرة، فالحروف وظرفا المكان والزمان ما هي إلا أدوات لا يظهر معناها إلا في حالة إدراجها في محيط الكلمة والجملية.

٢. صورة التابوت:

كما خص الشاعر التابوت بالوصف، حيث تكررت هذه المفردة في سبعة عشر موضعاً من المثنوية، وإن كان المعدل التكراري لها قد تكاثف في قطعتين، إذ وردت ثلاث عشرة مرة، حيث يقول:

تابوت! أو رهنماي مقبر تابوت! أو هيكل مكدر

تابوت! أو خطيب صم وأبكم

تابوت! أو برودت مجسم

تابوت! أو سكوت پای درسر تابوت! أو مصيت مكرر

تابوت! أو وحشت معند

تابوت! أو مقبر سفر بر^(٣٨)

وترجمتها:

التابوت هو من كان للقبر دليلاً وهو من كان مثلاً محزوناً

التابوت هو ذاك الخطيب الأصم الأبكم

التابوت هو ذاك الفتور المجسم

التابوت هو ذاك الصمت المطبق التابوت هو تلك المصيبة المستمرة

التابوت هو الوحدة الموحشة

التابوت هو القبر المتأهب للرحيل

ساق الشاعر مفردة (التابوت) بوصفها أحد المفردات المكانية ثمان مرات في هذه القطعة، وقد استوجب ذلك توظيف مفردة مكانية أخرى هي (القبر) التي وردت مرتين،

فكلا للفردتين متلازمتان وتتم كل منهما الأخرى، فجعل من التابوت السدليل الذي يهدي إلى القبر، ووصفه بالتمثال الحزين، كما جسده إنساناً بل رفعه إلى درجة الخطيب الواعظ الذي يبعث برسائل للآخرين- رغم كونه خطيباً لا يسمع ولا يتكلم- مفادها إن مآل الإنسان الطبيعي إلى هذا المكان، وهي صورة بليغة من الشاعر في وصف التابوت بهذه الصفة، وقد عمق هذه الصورة بأن جعله صمتاً مطبقاً. ويلاحظ أن الصور التي رسمها للتابوت تكاد تكون كلها صور صماء، يغلفها السكون والصمت لا حركة فيها، حتى أننا نعدم وجود أفعال في أية أزمدة في هذه القطعة؛ وذلك الأمر يتوافق مع طبيعة الموصوف، فالتابوت بما فيه من مهابة وجلال، يبعث على الصمت والسكون، فإذا مر التابوت على جماعة فنجدهم ينهضون، ويلتزمون الصمت احتراماً وجلالاً هيبة الموت؛ لذلك نعدم الحركة في تشخيص صورة التابوت. كما وصفه أيضاً بأنه الوحدة الموحشة التي تبعث على الخوف والرعدة، كما جعل التابوت بمثابة القبر الذي يشد الرحال وينأهب لسفر طويل.

يصف التابوت في القطعة الثانية بقوله:

تابوت! أو انقلاب خاموش سرحد روان عقل مدهوش

تابوت! أو خرابه زار اميد

تابوت! أو اغرار جاويد

تابوت! او ظل حشر بردوش تابوت! او موت جوش درجوش

صارمشدى اوروجه چاربالن

بن آجش ايدم نماته آغوش^(٣٩)

وترجمتها:

التابوت ذلك الانقلاب الصامت وهو مدى لب العقل الحيران

التابوت خرابات للأمال

التابوت هو الغبار الأبدي

وهو أطلال الحشر المحمول على الأكتاف وهو ذلك الموت المتأجج

وكان يطوق تلك الروح بأربعة أجنحة

أما أنا فكنت أفتح صدري للموت

تختلف الصورة التي رسمها الشاعر للتأبوت في هذه القطعة عن القطعة السابقة خصوصاً فيما يتعلق بعنصر الحركة، وإن كانت الحركة التي ارتضاها الشاعر في صوره تخالية من الصخب والضجيج، فقد جعل التأبوت انقلاباً، ولكن حركة الانقلاب هنا كان يكتنفها الصمت، وجعله أطلال الحشر المحمولة على العناق، ولكن حركة حمل التأبوت على الأعناق هادئة تتميز بالسكينة والأريحية. وقد جعل من التأبوت حداً للعقل المتحير، وكأنه أراد أن يقول إنه يضع النهاية للعقول المتفلسفة والتي يمكن أن تدخل في قضايا جدلية عقائدية، كما وصفه بأنه خرابه للآمال والطموحات التي يمكن أن يفوس فيها الإنسان دوغماً أن يفكر في النهاية الطبيعية التي يمكن أن تأتي فجأة، وتكتمل الصورة بأن جعله الغبار الأبدى الذي لا يمكن التخلص منه كالغبار الذي يعلو بأشياء أخرى، ويلخص وصف التأبوت في جعله الموت الذي يغلي ويتأجج، وحينما اقتطف روح زوجته، لم يتوان في أن يتهمأ هو الآخر لاستقبال الموت فاتحاً صدره.

٣. صورة القبر:

تعد كلمة القبر- وما يدور حولها من معان تؤدي الدلالة نفسها- من أكثر الكلمات تواتراً في المراثية، إذا وردت في مائة واحد وستين موضعاً، حيث جاءت كلمة "مزار" العربية اثنين وثلاثين مرة، فيما كانت كلمة "مقبر" التي جعلها الشاعر عنواناً لمراثيته أكثر الكلمات شيوعاً، حيث تكررت في تسعة وثلاثين موضعاً، كما جاءت كلمة "مقبرة" ثمان مرات، على حين وردت كلمة "قبر" خمس عشرة مرة، وتكررت كلمة "تراب" في ثلاثة عشر موضعاً، أما كلمة "تربه" فوردت خمس مرات، وكذلك الأمر لكلمة "مدفن"، وتكررت كلمة "خاك" الفارسية ست عشرة مرة، وكلمة "مقابر" ثلاث مرات، وكلمة "طاش" اثنتا عشرة مرة، فيما وردت كلمة "طويراق" عشر مرات،

والكلمات "مراقدة"، و"حفرة"، و"تربت" بواقع مرة واحدة لكل منهم. وهذا الإحصاء يكشف عن ثراء المعجم اللغوي للشاعر، وتنوع ثقافته عبر توظيفه لكلمات عربية وفارسية، حيث وظف- في إطار الكلمات الدالة على القبر- أربع عشرة مفردة، وإن كانت الغلبة للكلمات العربية، إذا وردت في أحد عشرة موضعاً، فيما استخدم الكلمات الفارسية مرة واحدة، والتركية مرتين، وأحسب أن هذا أمراً طبيعياً في إطار الرثاء، فمن المناسب توظيف مفردات لغة القرآن في إطار ذكر مآثر المتوفى، إلى جانب استيعاب اللغة العربية لمرادفات كثيرة، لا تتوفر في اللغتين التركية والفارسية. كما يكشف هذا الإحصاء عن طغيان البني المكانية السالبة على المرثية، ويدلل على عظم هذا الخطب لدى الشاعر، ومزلة الفقيده في فواده.

وصف الشاعر القبر في إحدى قطعات المرثية، بأنه يتمتع بسر غريب لا يعلمه إلا الخالق، وأنه من أكبر الحقائق دهشة، حيث قال:

مقبر، صوكي در ذقايك بو، بر سر غريبي خالقت بو.

بر نور، كه ميل ايندجه خوابه،

اينمكده شو بويغن توابه.

اك يوكسكيلر شواهقك بو، اك مدهشيلر حقايقك بو.

بد بخت، او حقيقت اكلاشلاماز،

شانك بو، جهانده لايقتك بوا... (٤٠)

وترجمتها:

القبر هو آخر الدقائق وهو سر عجيب للعالم

إنه نور يهبط على هذه الكومة من الثرى

إذا ما مال إلى النعاس

إنه أسمى الشواهي شأناً وهو أروع الحقائق قدراً

أيها البائس تلك حقيقة لا يمكن أن تدرك

فهذا شأنك وهو ما يليق بك في الدنيا

يرسم الشاعر صورة للقبر بكيفية متوازنة محملة بالبدئية والعقلانية، ف يرى أن القبر هو آخر الدقائق، بما يعني أنه آخر عهد للإنسان بالحياة، ولكنه سر عجيب للخالق سبحانه وتعالى، لم يطلع عليه أحداً من العالمين، وهي خصوصية تميز هذا المكان عن سائر الأمكنة الأخرى، ويستمرسل في وصفه بأن جعله نوراً يهبط على كومة من التراب، إذا مال إلى النعاس، ويعود ليؤكد على خصوصية ذلك المكان، عبر توظيفه للسابقة (الك) التي تدخل على الصفات فتعني صيغة أفعل التفضيل، ف يرى أنه أسمى الشواهد علواً، وهو وإن كان من الحقائق إلا أنه أكثر الحقائق دهشة، و يلتفت إلى الغافل عن حقيقة القبر بقوله إن تلك الحقيقة لا يمكن أن يدركها كل شخص خصوصاً إذا كان غافل القلب، فإن له أن يقف على خصوصية ذلك المكان؛ وذلك لحدودية إمكاناته العقلية، ثم يسخر منه بقولسه إن سيحيى على هذا النحو؛ لأن هذا ما يستحقه بسبب جهله.

ويقف الشاعر عاجزاً أمام القبر، وقد وصفه بالعمق، حتى أنه ساوى بين عمقه وعمق الله سبحانه وتعالى؛ لكونه محاط بالأسرار الربانية التي لا يعلم كنهها سوى الحق جل شأنه، فيقول:

يارب، بومزار بك درين در عمقا دينيلير سكا قرين در

بزجه بومي، يوقسه، قربگاهك؟

دوشمزمي بوفرته نگاهك؟

جانان گي طويراضى حزين در يادى گي شكلى دلشين در

بومقبره نك ايچنده يارب

بالجمله ملائكتك دفين در(٤١)

وترجمتها:

يا إلهي إن هذا القبر جد عميق ويقال إنه يضاهيك عمقاً

فهل هذا مكاننا للتقرب إليك؟

رباه أما تلقى نظرة على ذاك الافتراق؟

وشكله لطيف كالعبدو

فتراه محزون كما الحبيب

إلهي إن كل ملائكتك

في هذا القبر مدفنون

يركن الشاعر إلى العقل في قطعته هذه، فيستهلها بأسلوب النداء غير كلمة (يارب) العربية، والتي يقصد بها الدعاء والضراعة؛ وهذا الاستهلال منه يجعلنا نتوقع حالة من الرضا والتسليم بقضاء الله، على عكس بعض القطعات التي كانت تسيطر عليها اليأس والتشاؤم؛ لكون القلب هو العنصر المهيمن على القطعة. فيقصر عن أن هذا القبر عميق، ولم يكشف بهذا بل جعل عمقه يضاهي عمق الذات الإلهية سبحانه وتعالى، أي أن ما يشتمل عليه القبر من أسرار يحاكي الأسرار الإلهية، وبعد أن مهد لصورة القبر ركن بعد ذلك إلى استخدام أساليب الاستفهام غير اللاحقة (هي)، فكان القبر هو العنصر المحوري في استفساراته، فيسأل عن كون هذه المفردة المكانية هي المكان المناسب للتقرب إلى الله، كما أنها أيضاً كانت عنصراً مسبباً في الفرقة، وتشكل صورة القبر في وصف الشاعر بأن تراه حزين كالحبيب ممأماً، ومظهره يبدو لطيفاً، ولكن أية لطافة إنما لطافة خادعة كالعبدو، ثم يختم القطعة بتكراره للدعاء بكلمة (يارب)، مع الاستعانة بكلمة (مقبره) العربية ليؤكد على أن كل ملائكة الله دفنوا في ذلك القبر، أي أن ذلك القبر يحتضن الخيبرين من البشر بمن فيهم زوجته بطبيعة الحال.

كما وظف الشاعر مفردة القبر في إحدى قطعاته؛ ليعبر من خلالها على نظرتيه السوداوية لكل شيء جميل حوله، لدرجة أنه يرى ما حوله قبراً، فيقول:

مطررب مقبر، ندلم مقبر،

غلشن مقبر، نسيم مقبر

مقبر گوروروم باقنجه ابره

جارى گوروروم شوهرى قبره

جانان دها بر اليم مقبر

بن مقبر، ايكى يتيم مقبر

من نوركي گليرسك؛ آتجق
برسندە اولور علم مقبر^(٢)

وترجمتها:

صار المطرب قبراً، وكذلك النديم
وغدا الروض قبراً وأيضاً النسيم
حتى أنني عندما أنظر للسحاب أراه قبراً
كما أرى هذا النهر الجاري قبراً
فأنا قبر، واليتيمان أيضاً قبر
فأنت تسطعين كنور؛ ولكن
القبر يصير عدماً على أعابك

لم يشأ الشاعر في هذه القطعة تصوير بنية القبر المكانية مثلما فعل في القطعتين السابقتين، ولكنه أتى بالجديد، حيث اتخذ من هذه المفردة المكانية منطلقاً له في تشخيص العالم الذي يرتبه، إذ جعلها موصوفاً، فكان كل العالم من حوله قبراً، فصار المطرب قبراً، والنديم قبراً، ووصف مكاناً جميلاً محبباً إلى النفس مثل الروض بالقبر أيضاً، حتى السحاب يخاله قبراً، والنهر المتدفق بالخير رمز الحياة والنماء يحسبه قبراً، وجعل من نفسه قبراً، وكذا ولده اليتيمين قبراً، والحبيبة صارت في زعمه قبراً ولكنه يختلف عن كل القبور فهي قبر مؤلم، وتل عليه تلك الحبيبة مثل نور، ولكن هيهات، فإن هذا النور يصبح على أعابها قبراً. وهكذا نلاحظ تكثيف الشاعر من توظيف المفردة المكانية "مقبر، قبر" والتي ورد ذكرها في عشرة مواضع، وهي نسبة مرتفعة جداً، إذا ما قيست بعدد أبيات القطعة، ولكنها تكشف عن الحالة التي تسيطر على الشاعر، والتي جعلته يوظف هذه المفردة المكانية المحملة بالدلالة السلبية ليصف بها كل شيء جميل حوله. ولكن يمكن القول إن هذه الشخصية القلقة للشاعر التي تجعله يرى العالم من حوله قبراً، وينظر إلى كل ما حوله نظرة سوداوية، وأحياناً نجده على العكس من ذلك راضٍ بما قسم الله له، مؤمن بقضاء، مردّها إلى اللحظة التي يكتب فيها، ونوعية البنية التي تسيطر عليه حال الكتابة، فإذا كان

محكوماً بينية القلب تسيطر عليه الزعة السوداوية، ويرى كل ما حوله أشبه بالعبث ولا طائل منه، أما إذا كان محكوماً ببنية العقل، فالأمر يختلف، حيث يسلم ويقنع ويرضى بنصيبه.

وفي إطار الحديث عن مفردة القبر بوصفها أكثر المفردات المكانية الصغرى تواتراً في المراثية، نجد أن هناك الكثير من القطعات من بين ثنايا المراثية التي تشهد على سعى الشاعر إلى أنسنة عناصر الطبيعة المختلفة من جماد متمثلاً في القبر وشاهد القبر، إلى نبات، وأيضاً جماد. كما سعى الشاعر في قطعات أخرى إلى إضفاء بعداً جمالياً على القبر، وتحميله بدلالات إيجابية لا عهد لنا به، ونسوق بعض النماذج التي وظفها الشاعر في هذا الإطار على النحو التالي:

أ. أنسنة الجماد والنبات والطير:

سعى الشاعر في إطار توظيفه لكلمة "مقبر" إلى جعل القبر إنساناً، يشعر ويتألم، مسبغاً عليه تلك الصفات الإنسانية عبر استخدام أدوات النداء تارة، واستخدام فعل القول "ديحك" تارة أخرى، وفي إطار مناداته للقبر بنحده يقول:

اي قبرى گولن بو اشك تر دن اي سنگى رقيق بر جگردن

معنالميلر بو گون بو گريه؟

سندن صورارم: نيچون بو گريه؟

رفع ايت بو تردداتى سردن وير حامد كه جواب ير دن

ديوار صيڤيتسييله بي فرق

لا يقمى قان آغلام كدر دن؟ (٣٠)

وترجتها:

يامن يضحك من هذه الدموع المنهمرة قبرها يامن أرق من الكبد شاهد قبرها

ألهذا النواح اليوم معنى؟

استفسر منك ألهذا البكاء مغزى؟

ادفعني عن رأسي هذا الهواجس

أجبي حامد من مثواك

فهل من اللائق أن يستوي بكائي دماً

حزناً عليك مع رشح الجدار ؟

يخال الشاعر القير إنساناً ويسخر من ضحكاته على الدموع التي انهمرت حزناً على الفقيده، وكأنه يسخر من أنا الشاعر على بكائه ونحيبه، وكأنما يريد ليقول له لا تخشى عليها فإني رحيم به، وأكد على هذا المعنى قوله إن شاهد قبرها أرق من الكبد، ثم يلتفت إلى توظيف الاستفهام، فتارة يسأل نفسه عن معنى هذا البكاء، وتارة يسأل الفقيده عن مغزى نواحه ونحيبه، وهو يدرك أنه لن يجد أجوبة على أسئلته هذه، ولكن الهواجس التي سيطرت على فكره جعلته مشتت البال؛ لذا يطلب إليها أن تجيبه من مثواها وتدفع عنه الوسوس، ثم يعقد موازنة بين بكائه الذي وصفه بأنه دماً، وبين رشح (بكاء) الجدار الأصم، وكأنه يريد ليقول إذا كان الجدار يرشح بعض الماء فسوف يجد من يهرع لمداواته؛ حتى لا يسقط ويهلك من حوله، أما هو فيزرف الدمع دماً، ولكنه لم يجد من يقف بجانبه؛ ليخفف عنه وطأة الغربة؛ فلذلك أحس بالوحشة بل وبالاعتراب، إذ لم يجد من يشعر بآلامه ويقدر تلك المشاعر والأحاسيس الجياشة، فلذا لجأ إلى الاستفسار والاستهزاء من تلك المشاعر، فوجد أنه لا معنى ولا مغزى لشكواه.

وفي إطار استخدامه لفعل القول بجمده يقول على لسان القير:

أي يار وفا شعار، بكله!

چوق دم ايده مز گذار، بكله!

بكلرسه كه اكر بفي، نه دولت

من، بيتمز ايسه كه بيتر يو حسرت

بيتسون غم روزگار، بكله

بر گون ايدرم فرار، بكله!

بن بكليورم او وقي هر آن

هر آن بكا دير مزار: بكله! (٤)

وترجمتها:

أيها الحبيبة يامن الوفاء شعارها انتظري لن يمر وقتاً طويلاً فانتظري

ما أسعدني لو انتظر تيني

فإن لم تكفين فإن مآل هذا الشوق إلى زوال

انتظري ولتنتهي أوجاع الزمان انتظري فإني أتحين فرصة الهروب إليك

فإني أترقب هذا الوقت دوماً

ولطالما قال لي القبر انتظر

ارتكز الشاعر في هذه القطعة على صيغة الأمر للمخاطب، حيث وردت في خمسة مواضع عبر كلمة (بكله)، فقد كان حديثه موجهاً لزوجته، فبعد أن وصفها بأن شعارها الوفاء، قال لها انتظري، ثم استدرك قائلاً إنه لن يمر وقتاً طويلاً، وكأنه يريد ليقول لها سوف ألقاك قريباً فانتظري، وهذا الانتظار سوف يشعره بالسعادة، وهذا الترقب سوف يزيد من لوعة الشوق، أما إذا تمحلت فإن هذا الشوق الجامح مآله إلى زوال، كما يسعى لتحين فرصة الهروب إليها، ويترقب الموت ليلتقيها، ثم يلفت إلى القبر ويجعل منه إنساناً يشعر ويحس بل ويتكلم ناصحاً ليقول القبر له انتظر فلم يحن بعد موعد الالتقاء بالفقيدة، فكان رد القبر عليه جامعاً مانعاً، فبعدما كان حديثه موجهاً لزوجته الميتة، تدخل القبر ليقول له لا تطلب إليها الانتظار، فليس لك الحق في هذا، وجاء الدور على لأقول لك إنك ما يجب عليه الانتظار. ويلاحظ تعدد الأنماط الأسلوبية في القطعة، فبالإضافة إلى أسلوب الأمر هناك النداء في (أى يار)، وهناك أمر الغائب في (يبتسون)، والشرط في (بكلرسك)، (يتميز ايسه ك)، وكل هذه الأساليب تسهم في تعميق الفكرة، وإضفاء الأبعاد الجمالية للقطعة، والتي تنعكس بطريقة الحال على المتلقي.

ويناجي الشاعر- في قطعة أخرى- الحجر ولعله قصد به شاهد القبر سائلاً إياه عما إذا كان قد أحس بزوجته، فنجدته يقول:

سز كشف ايديكز بوي، چيچكلر: ضايع نه دن اولدي هب امكلر

قليم گي سك او نوره مدفن

اي طاش، اوي حس ايلرميسك سن؟

قوشلر، او فدائي وارمي بكلر؟ اول روحه آچلديمي فلكلر؟

قوردلرمي يبور او جسم نازي؟

يا دعوته گلديمي ملكلر؟^(٤٠)

وترجتها:

أيتها الزهور عليك أن تبوحين لماذا تيددت كل الجهود وتقولين؟

فأنت مدفن لذاك النور مثل قلبي

أيها الحجر هلا أحسست ما؟

أيتها الطيور هل من حارس على تلك الشجرة؟ أما فتحت السموات لتلك الروح؟

أناكل الديدان ذاك الجسد الرقيق؟

أم نزلت الملائكة للدعاء؟

من اللافت للنظر أن الشاعر ارتكز في هذه القطعة على أنسنة النبات والجماد

والطير، فعندما تعرض لذكر النبات خاله إنساناً، ولم يستخدم أداة النداء، ولكنه طلب

إلى الزهور أن تبوح له، وتفصح عن الأسباب التي جعلت كل الجهود المبذولة تذهب

هباءً، وشبه هذه الزهور تشبيهاً جميلاً بأن جعلها مدفن للنور، والذي قصد به زوجته

بطبيعة الحال، فما أجمل أن تكون الزهور مدفناً، ولكنها لا تستوعب أي شخص، بل ما

يمكن أن تحتضنه هو النور فقط، وكذلك الحال لقلبه الذي وقرت فيه الحبيبة، وجعلت

منه مسكناً لها، ولكنه حينما تعرض لأنسنة الجماد توجه له بالنداء عبر أداة النداء (اي)،

وفيها يسأل الحجر، أو لنقل شاهد قبرها عما إذا كان قد رق لهذا الجسد الرقيق، وأحس

بما وهي بين جنباته، وما أصعبه من سؤال، وإن كان الاستفهام ينسحب على معنى

الإنكار في هذه الحالة، وحينما كان بصدد أنسنة الطير، نجده يوجه سؤالاً للطير أيضاً،

ويسألها عما إذا كان هناك حارس يقوم على حراسة تلك الشجيرة الجميلة؛ لأنه لا يريد أن تتخطفها أعين الناظرين. ويلاحظ أن عماد هذه القطعة الاستفهام والنداء، وكان النداء من الأساليب المهمة التي استوجبت توظيف الاستفهام عبر اللاحقة (مى).

ب. دلالات إيجابية للقبر:

على الرغم من أن السياقات التي تتواتر فيها كلمة "القبر" دائماً ما تكون محملة بدلالات سلبية تقشع لها الأبدان، وتفر لسماعها الأذان، إلا أن الشاعر قد أسبغ على هذه الكلمة معان إيجابية، حتى أننا نجد في إحدى قطعات المراثية يصف قبر زوجته بأنه جميل، فيقول:

بك جوقسه ده، آه بونده امثال ايتمكه شعورمى بو اخلال

اولدم بوگوزل مزاره مفتون .

زيرا اوله ماز فنايه مقرون

اولدم بن، أوت، بوخاكه ميال زيرا اوكا كيمسه ايتمز اقبال

وار اول ينه اى مبارك اقليم

بولدك بكا بر تسلىء بال^(٤٦)

وترجمتها:

آواه! لو كان في موتك الكثير من العبر فهذا ما يحمل أحاسيسي على الضجر

فقد صرت بهذا القبر الجميل مفتوناً

لأنه لا يمكن أن يكون للفناء قريباً

حقاً كنت لذلك الشرى تواقاً لأن أحداً له غير ميال

عش أيها البلد المبارك مجدداً

رواسني بتسلية لحاظري

يستهل الشاعر قطعته بالتعبير عن الشكوى والأنين من خلال توظيفه لكلمات

(اه) المحملة بدلالات تعبر عن الحسرة والألم، ويرى أن واقعة الوفاة تتوفر فيها الكثير من

العمر، مما حدا به إلى الإحساس بالضجر، إلا أنه يصدم المتلقي بوصفه للقبر بأنه جميل، وأكد على أنه مفتون به، كما يجسد ضمير الإشارة (هو) أنه قصد قبر زوجته؛ لكنه يملك المعطيات والقناعات التي جعلته يصفى هذه القيمة الجميلة على القبر، المتمثلة في كونه غير فان، حتى أنه صار تواقاً لهذا الثرى، الذي ينفر منه البشر؛ مؤملاً أن يلتقيها. ونرى أن الشاعر قد ذهب في لهجه بامتداح القبر إلى معالجة ثنائية الموت والحياة بكيفية تعبر عن وعي ثقافي إسلامي؛ ويتجلى هذا في تعليقه لافتتانه بالقبر؛ لكونه لا فناء له، فإذا كان القبر مكاناً موحشاً يدخل الرهبة على النفوس، إلا أن فيه الخلود والحياة السرمدية التي لا موت فيها.

كما سعى إلى تعظيم مكانة هذا القبر، وذلك في إطار عقد موازنة بين أنا الشاعر وقبر زوجته، فرجح كفة القبر على كفته، وجعله أعلاً قدراً منه، إذ يقول:

أولئك سه ده، بر حیات ایدک دون أولئك بکا ویرمه یوقمی براون؟

أولئك، نصل ایلیم تحمل؟

أولئك، أولوم ایلپور تشکل

أولئك، سکادر بوعمر دوشکون قبرک نظرمده بدن اومتون

سن أولئك، أولوم گوزل دیمکدر

أولسه م پاراشیر غمکله هر گون(٢٧)

وترجمتها:

إن كنت قد مت، فبالأمس بين ظهرائنا تخيين مت فهل بصوت إياي تنادين؟

مت، فإن لي التحمل؟

مت، والموت أمام ناظري يتجسم

مت، وهذا العمر المنتقص نصيبك وأضحى قبرك في ظني أعظم مني

مت، فأكسبت الموت معنى جميلاً

وخلق لي لو متُ بهشقتك كل يوم

يلاحظ أن الشاعر كثف من استخدام المصدر (اولئك) في زمن الماضي الشهودي مع ضمير المخاطب (سن)، حيث ورد في ستة مواضع، وهو ما يعكس عدم تصديقه لواقعة الموت، كما أن تكراره لهذه اللفظة يعد أحد الملامح الأسلوبية المهمة في القطعة والتي تعكس معنى الدهشة، كما أبرزت الثنائيات الضدية في مفردات (اولوم، وحيات) بعداً جالياً على القطعة. وقد بني أفكار قطعته على هذا الفعل (اولئك)، كما استخدم الاستفهام عبر الأداة (مى)، و(لصل)، الأولى يتوجه فيها بالسؤال لزوجته المتوفاة بأن تناديه، فهو يعني نفسه بسماع صوتهما، والثانية تعبر عن إنكار تحمله لهذا الخطب الجلل، ثم انتقل إلى إضفاء دلالة إيجابية على القبر، حينما ارتأى أن قبرها أعظم قدراً ومكانة منه شخصياً، لأنه احتوى هذا الجسد في الوقت الذي تخلق هو عنها، فأضحت قيمته تتضاءل أمام مكانة القبر، وكأنه يجلد ذاته ويعاتب نفسه على تركه إياها. وفي إطار امتداح القبر لم يفته أن يصف الموت بصفة غير مألوفة، بأن قال إن موت زوجته قد أكسب الموت ذاته معنى جميلاً، فلا غرو لو مات بعشقها كل يوم.

وقد ذهب الشاعر- في موضع آخر- من مريته لإضفاء قداسة على القبر، بأن دعا الله أن يستشهد على أعتابه، حيث قال:

يارب، چكه مم بو اضطرابي حق چكه مم حضور وخوابي

تبدیل بیور بو حالی آرتق،

الویردی بو گوردیکم قراکلق

حسن ایتمیه یم بو اغترابی بر صفر اوله یم بیتیر حمایی

قبرنده اولك بنی شهید ایت

الویردی ترابنك عداپی^(٤٨)

وترجمتها:

إلهي، لا طاقة لي لتحمل هذا العذاب ولا قبل لي لاحتمال الراحة والنوم

أبدل رباه هذا الوضع المتأزم

فكفاني ما لمسته من ظلام

فلم أعد اشعر بهذا الاغتراب فلم يكن عدماً وينتهي الحساب

اجعلني على قبرها شهيداً

واكفني يا إلهي عذاب التراب

يرفع الشاعر أكف الضراعة إلى الله جل وعلى؛ ليعرب عن عدم استطاعته تحمّل هذا العذاب الذي يعيشه، حتى أنه أفصح عن عدم تمكنه من الاستمتاع بالراحة، أو النوم، ويطلب إلى الله أن يغير هذا الوضع الصعب، إلى الحد الذي جعله يفقد الإحساس بكل شيء حوله. بما فيها الاغتراب نفسه، ويتمنى لو كان عدماً، وينتهي حسابه، ثم يلتفت إلى قبر زوجته، ويطلب إلى الله أن يلقى الشهادة على قبرها، وكان هذا القبر بمثابة مكان مقدس، يريد أن يلفظ أنفاسه الأخيرة عنده، ويلقى من يحب، وحينها يدعو الله أن يكفيه عذاب التراب. يلاحظ في هذه القطعة ارتكاز الشاعر على بعض الملامح الأسلوبية مثل الأساليب الإنشائية، فتجد النداء في كلمة (يارب) العربية محذوف الأداة، بما يعني قربه من الله سبحانه وتعالى، والغرض من النداء هنا الدعاء والضراعة، أما الأسلوب الإنشائي الآخر فكان في (بنى شهيداً)، وهو أسلوب أمر، لكنه يخرج عن معنى الأمر العادي؛ ليحمل دلالة التمني والتوسل، كذلك تكرار الفعل (حكه مم)، والثنائيات الضدية في (حضور وخواري)، وتناسب الألفاظ في (قراكلق، تراب، قبر، حساب، صفر، شهيد عذاب) وهذه السمات الأسلوبية تسهم في تقوية المعنى وتأكيد، وإثارة العواطف الكامنة لدى المتلقي، وإضفاء الأبعاد الجمالية على القطعة.

ويعر الشاعر عن حالة اليأس التي تلبسته وجعلته يرى العالم بأسره قبراً، وقد ساقته

هذه الحالة إلى إضفاء دلالة إيجابية على القبر، عبر وصفه بالجنة، وذلك في قوله:

آرتق حكه مز گوكل بهاری سومز بونسیم حيله کارى

الله ايجون اى صباح، گوله

ای چهرهء الشراح، گوله

گه عالمی بر مزار، گه ده

جنت گوروپورم گوزم مزاری (۹۹)

وترجمتها:

أضحى الفؤاد للربيع غير محتمل ولم يعد يهوى هذا النسيم المحتال

استحلفك الله ألا تضحك أيها الصباح

وَألا تبتهج أيها الوجه ذو الانشراح

أظن أن هذا النهر أفعى وأدرك أن شجرة الدلب فتاة غضة

تارة ترى عيني العالم قبرا

وتارة يترأى لي القبر جنة

يصف عبد الحق حامد الوضعية التي استقر عليها قلبه، إذ صوره بأنه لم يعد يطيق الربيع، حتى النسيم أضحى خادعاً في مخيلته، ثم نبذه يلتفت إلى الصباح ويستحلفه بـالله ألا يضحك، فقد تحول كل شيء جميل في نظره إلى بغيض، فهذا النهر المتدفق صار أفعى خادعة، فكان يرى العالم قبرا، وتارة أخرى يحسب القبر جنة. فقد شخص في هذه القطعة حالة الاضطراب التي يعانيها، وجعل من القلب (گوگل) العنصر المحوري، ولم يشأ أن يقل (گوکلم) سعياً منه إلى عدم شخصنة الموم والأحزان، كما أن كلمة (گوگل) تتوافق مع المفردات التي استدعاها في القطعة مثل: (هسار، نسيم، صباح، جویبار، چنار، جنت). وفي إطار حالة الرفض، واليأس التي يعانيها، استعان بالفاظ مثل: (چکه مز، سوز، حيله کاری، گوله، اژدر)، وقد أفضت الموم والأحاسيس القلقة التي يقاسيها إلى حالة من التشتت، ولكنه لم يوظف كلمة (گوگل) في توصيف حالة التشتت والضباب الذي يحياها، ولكنه أتى بكلمة (گوزم)، إذ حول المحسوس في بداية القطعة إلى ملموس؛ ولذلك أورد ضمير الملكية (م) مع كلمة (گوزم)، فلم تعد عينه ترى مفردات المكان البسيطة مثل النهر أو شجرة الدلب بوصفها مفردات سلبية مثلما كان

يحسها القلب، ولكنها كانت ترى العالم بأسره قيراً، وصار القبر ذلك المكان الموحش في
عينه جنة؛ وما ذاك إلا لكون أحب إنسان إلى قلبه صار أحد ساكنيه.
وقد أضفى الشاعر بعداً جمالياً آخر على القبر، وذلك عندما تعرض لثناء زوجته في
إحدى قطعات مرثيته، إذ يصفها بأنها قبره وملاذه:

أي زيب مزار ومسكنم سز جانان ايله برلشيميم سز

باقدقجه سزه دنيلمه شايان

اكدار هب اختراع انسان

وادیء كلرده رهزم سز حامیء سرور وشيوم سز

محتاج صفاكزم سزك بن

اوغلمله قيزمسكز بنم سز(°)

وترجمتها:

يا قريي وملاذي المزدان أنت محفلي ومعشوقي

وكلما أنعمت النظر إليك، فخليق بك

لو يقال إن كل الأحزان من صنع الإنسان

فأنت في وادي الأحزان قاطعة لطريقي كما أنك درع لسعادتي وأنيبي

وأنا محتاج لصفائك

لأنك في مقام ابني وابنتي

هذه القطعة وإن كانت تنصب في المقام الأول على رثاء الزوجة، إلا أن الشاعر
أتى بوصف جديد لا عهد لنا به، فقد استدعى مفردة القبر ووظفها في وصف زوجته، إذ
استخدم النداء ليقول لها أنت قريي ومسكني (مزار ومسكنم)، ولم يرتض أن تكون قيراً
ومسكناً له فحسب، بل سبقهما بالصفة (زيب)؛ ليضفي على ذاك القبر صفة الحسن
والبهاء، فمكان مثل القبر لم يكتسب عنده هذه القيمة الجمالية، إلا بعدما احتضن
زوجته؛ وهذه الصورة الجديدة تكشف إلى أي مدى يستشعر الشاعر قيمة المكان،

والكيفية التي استطاع من خلالها إضفاء بعداً جمالياً على هذا المكان الموحش، وهكذا صار على نهجه في رثائه لزوجته الحبيبة، ف يرى أنما محفله ومعشوقته. ومن الظواهر السلوية اللافتة للنظر في هذه القطعة استخدامه لضمير المخاطبين (سن) في إطار مخاطبته لزوجته، إذ تكرر في تسعة مواضع، مما يعنى أنه سعى إلى توقيدها وتعظيم شأنها وهي ميتة، فربما كان يخاطبها وهي على قيد الحياة بضمير المخاطب (سن)، ولكن هيئة الموت وجلاله وقيمة المتوفى وحرمة جعلته يفضل ضمير المخاطبين (سن) على ضمير المخاطب (سن).

- خلصت الدراسة إلى أن الشاعر عبد الحق حامد شرع في نظم مرثية مقبر على مرحلتين، المرحلة الأولى أثناء تواجده في الهند بصحبة زوجته المريضة، أما المرحلة الأخرى فكانت بعد وفاة فاطمة، وذلك على عكس القناعات السائدة والتي تذهب إلى أن الشاعر نظم المرثية على أثر وفاة زوجته.
- أثبتت الدراسة أن الشاعر وظف نوعين من البيئتين المكانية، وهما: البيئتين المكانية الكبيرة متمثلة في المدن، الوطن، الأرض، البحر، والنهر، وبيئتين مكانية صغيرة مثل: البيت، الغرفة، التابوت، والقبر، وقد سيطرت البيئتين المكانية الصغيرة على المرثية بشكل لافت للنظر، كما احتلت مفردة (مقبر) المساحة الأكبر من بين الأمكنة التي أتى بها الشاعر، وهو ما يتسق مع عنوان العمل، وحلل الخطيب.
- طرح الشاعر رؤيته للأمكنة التي وردت في ثنايا منظومته من خلال رؤيته الذاتية، وأيضاً عبر رؤية زوجته، وكان لحادث مرض زوجته، ومن ثم وفاتها العنصر المهيمن على توصيفه لهذه الأمكنة، فكان يعتمد لجعل مرض زوجته منطقاً فكرياً له في طرح رؤاه، وكذلك يركن إلى توصيف حالة العجز تجاه مرضها. وقد تجلّى هذا الشعور عبر أحد الملامح الأسلوبية في توظيفه لكلمة (جماره) التي وردت في المنظومة بواقع ست مرات، منها التعبير (يوق جماره) الذي تكرر في موضعين، و(جماره غيتدى)، و(هيج جماره)، وكذلك تكرار كلمة (يوق) التي تعبر عن الرفض وعدم التصديق في خمسة وثلاثين موضعاً من المرثية، كما استعان ببعض الكلمات الدالة على الحسرة والألم مثل، (ايواه) حيث وردت اثنتان وعشرين مرة، وكلمة (آه) والتي ذكرت خمس وعشرين مرة، وكلمة (زان)، حيث وردت في المرثية عشر مرات، وكذلك ساق كلمة (فرياد) اثنتان وثلاثين مرة.

- لخص الشاعر نظرة زوجته لكل الأمكنة التي توجهت إليها بأنه سجن لها، وهذا الأمر لم يكن منه على سبيل المبالغة، فعندما تثقل على المرء العلة، وتدهور حالته الصحية، لا يمكن أن يحس بمعالجات المكان الذي يعيش فيه، فيندفع في هذه اللحظة بكل جوارحه إلى التفكير في العودة إلى وطنه؛ أملاً في الشفاء، وعندما يشعر بدنو أجله بقوده تفكيره إلى أن يوازي الثرى في موطنه ومسقط رأسه.
- لم يكتف الشاعر من توظيف مفردة "وطن" في منظومته، إذ وردت في ثلاثة مواضع فقط، ولعل مرد ذلك إلى إحساسه بالتشتت، وإن كانت وفاة زوجته ودفنها خارج حدود الوطن أمراً يستوجب منه التكتيف من فكرة الحنين إلى الوطن، ولكن ضياع زوجته، جعله منشغلاً بوصف القبر ومفرداته، وكان ذكره للوطن في إطار إحساسه بالاعتراب، وفقدان زوجته بمثابة انزواء للوطن، فكانت وفاتها المحور الرئيس لرؤيته للوطن، بحيث أضحي تغيب زوجته عن الحياة، تغيياً للوطن في منظومته.
- استدعاء الشاعر لشخص أبيه الذي توفي في إيران، على خلفية ذكره لبيروت التي ماتت فيها زوجته، حيث إن المكان هو العنصر المشترك المحرك لأحاسيسه ومشاعره.
- بلور عبد الحق حامد علاقة المرأة بالمكان، فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية، ومن العناصر المهمة في استفزاز ملكات الشاعر الدفينة، فقد أكسب المكان دلالات إيجابية عندما كانت زوجته على قيد الحياة، على حين نجده يصف المكان نفسه بصفات سلبية عندما خلّى من محبوبته، وقد تجسد هذا الأمر في رؤيته للبيت، ففي حياة زوجته كانت رؤيته للمكان إيجابية، على حين تحول المكان نفسه إلى مكان معاد بعد وفاتها.
- أظهرت الدراسة شخصية الشاعر القلقة الراضية لما حولها من أحداث، والتي ترى كل شئ جميل تراه بغيضاً، ويعزى هذا إلى الحالة المسيطرة عليه، فإذا

احتكم للعقل بنجده قانعاً راضياً، أما إذا احتكم للقلب والعواطف فإن النظرة السوداوية تسيطر عليه.

- حمل الشاعر مفردة القبر بدلالات إيجابية على عكس المفاهيم السالبة التي تحاط بهذه المفردة، فتارة يصفه بأنه جميل، وتارة أخرى يتمنى أن يلقي الشهادة على أعتابه.

(١) اسم المكان هو أحد مشتقات الفعل، أو المصدر على خلاف في ذلك وهو اسم المكان وقوع الحدث، وهو على وزن مُفْعَلٌ إن كان محل الاسم مطلقاً، مثل مرضى "المكان الرمي"، وعلى مُفْعِلٍ إن كان صحيح اللام مكسور الميم في المضارع، مثال ذلك تُمرضُ "مكان المرض"، أو كان صحيح اللام محل اللقاء بالو، مثل مرعد "مكان الوعد". ومن غير الثلاثي: على وزن اسم المفعول، مثل مُشْتَفَى "مكان الاستشفاء". (انظر:

بدي وبه، كامل المنهني، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٠).

(٢) نشر هذا الكتاب للمرة الأولى باستانبول عام ١٩١٨م، وأعاد الدكتور "عبد الله لويحمان" نشره بالحروف الحديثة، وبالأسم لنفسه: "Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi" عام ١٩٨٤م، بعد أن قام بعمل مدخل له، ومن ثم تيوب.

(٣) نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة "من ورائع الأدب العالمي للقرن" بالإسكندرية عام ١٩٧٩م.

(٤) يذكر الشاعر في هذه المقدمة البشارة بأنه في الشعر، فيقول أحياناً لا يستطيع للرد أن يترك كنه الخيال الذي يرد على خاطره، لما أجعل هذا الإحساس، كما لا يستطيع الوصول إلى فكرة تبهرت من ذهنه، ولا يتمكن من إفراغ الشعر الذي تولد في قلبه، وأمام هذا المسحور لا يملك إلا أن يحدس الآلام، أو يقول شيئاً غامضاً، أو لا يتمكن من صفوه ولو بكلمة واحدة، فيأخذ قلبه ويصعقه تحت دمه، وذلك هو الشعر. ومقر لا تملك أن تكون شكوى، وربما هذه الشكوى تعدد للظني، فيحبسها شعراً، ويخضع عن أن تكون من الأعمال التي كتبها قبل مقر. لم تكن تصبه إلا الدليل منها، أما مقر فلم تصبه قط، إلا أنه يهبها، فهي تشتمل على غمر وأين؟ ونظراً لكون المقدم عنصر أساسياً فيها، فإن المطلع عليها لا يصل نتيجة، لكن مقر مثل شيئاً عنده. ويقول إن الانقلاب الذي أحدثت عنه يقع في جهة تصطبغ فيها النساء مع القمر، أو في فضاء لا نهاية له. لقد ظل قلبي حيناً طويلاً من الدهر بين هاتين القوتين الخارقتين. إن كنت أتسلى بالفراق كما كنت أبأس من الفراقها. وقد أدت انعقادها لي عطشي وإلى ظهور القمر. وهل هذا شعراً؟ هيهات ما كان للسما أن تتحد مع القمر، أو يصير أصبح كان لمسما أن يظلا منفصلين عن بعضهما. (انظر:

عبد الحق حامد، مقر أولو، مطبعة حاربه، استانبول ١٣٤٠هـ، ص ١٠-١٨، وانظر أيضاً:

رضا تريب، عبد الحق حامد وملاحظات فلسفية سي، ترجمة إبراهيم صوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩، ص ٤٤٤، ٤٤٣).

(٥) كتب على شاهد القبر أن الموت لا يرحم شأناً كائناً لم شيئاً، ولا حيلة للإنسان أمامه، وأن كرب القبر يحمل بأسرار إلهية، وهذا تركد فاطمة زوجة عبد الحق حامد الحبيبة، والرحومة والتي عاشت حياة، وهي تنتمي إلى أسرة "بري زاده"، وقد ماتت في دار الغربة وهي في ريع العمر متأثرة بمرض السل المضال، ولهذا الصدى روح تطلب قرينة الفاتحة لها، بيروت، ثلاثاء ٦ رجب ١٢٠٢هـ. (انظر:

عبد الحق حامد، مرجع سبق ذكره، ص ١٩).

(٦) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص ٤١٤.

(٧) مراد وبه (دكتور): المحقق الفلسفي، ط ٣، دار مأمون للطباعة، القاهرة ١٩٧٩، ص ٤٢١، ٤٢٢.

(٨) محمد جويل: مصر للمكان - دراسة في النص والرواية، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ٩.

(٩) عبد الإله الصافي (دكتور): دلالة المكان في نصبة النثر، الأمالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق ١٩٩٩، ص ٩٤.

(١٠) ياسين النصور: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م، ص ١٠٢.

(١١) حافظ محمد جمال الدين (دكتور): شعرة المكان والفراغ، مجلة علامات، المجلد ١٣، الجزء ٥٢، النادي الأدبي الثقافي بمكة، يونيو ٢٠٠٤م، ص ٥٧.

(١٢) حسن محمود: بناء المكان في "سندسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٢٤، النادي الأدبي الثقافي بمكة، ديسمبر ١٩٩٩م، ص ١٩٥.

(١٣) صلاح عبد الحافظ (دكتور): الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الاجتماعي وشعره، دار للمعارف، القاهرة ١٩٨٢، ص ٣٧٠.

(١٤) محمد جويل: مرجع سبق ذكره، ص ٧.

١٥٠) مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل المكاني في "الكهف بين يدي زرقاء اليمامة"، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بمكة، ديسمبر ١٩٩٩م، ص ٣٨٠.

١٦٠) لم يهتد مؤسسو الأدب التركي لوضع توصيفاً مناسباً لـ "مقر"، فحينما كانوا يصلون لذكر إنتاج عبد الحق حامد الشرقي، كانوا يذكرون أن من بين أعماله "مقر"، دونما تحديد لكهه هذا العمل، هل هو ديوان؟ قصصاً؟ إذا كان عدد أبياتها يتجاوز الألف ومائة بيتاً، أم قصيدة رثاء؟ أم منظومة؟ ولكن في ظني أنه لا يرقى لأن يكون ديواناً، وذلك لكون الديوان في الشعر التركي يفتتح بحامد ممددة، فهو عبارة عن الفصل الذي يضم بين يديه الأشعار التي نظمها الشاعر، فيصدره قصيدة مناجاة، وتنت للرسول صلى الله عليه وسلم، وتصادف في مطلع السلاطين، وكبار رجال الدولة، ولها الفزليات مرتبة على الحروف الأبجدية، فالرباعيات، فالمسقط، وبعد ذلك التركيب بند والترجيع بند، وفي النهاية الأبيات. (انظر:

Seyit Kemal Karaalioglu, Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Üçüncü Basım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983, s. 194).

كما لا يمكن أن يطلق عليها قصيدة؛ لأن القصيدة هي عبارة عن نظم الذي يحده له الشاعر بما يعرف بالنسب، أو الشبيب، قبل أن ينطلق إلى غرضه الرئيس، حيث يتم تقليد للمصراعين الأولين من البيت الأول فيها، على حين لا تقضي للمصراع الأول في بقية أبيات القصيدة. (انظر:

Ağah Sırrı Levend, Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Meftunlar, Dördüncü Basım, İstanbul 1984, s. 629).

ولا يصح أن ننسبها بـ: "منظومة مقر"، لأن المنظومة بقصد ما كل أنواع النظم تأسيساً على أنها تنوع كل أنواع الكلام الموزون والمقلبي (انظر:

Ferit Devellioğlu, Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat, İkinci Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1993, s. 580).

ومن هنا صدرنا عنوان البحث بإطلاق مصطلح "مرثية مقر" على هذا العمل؛ لأنه يتجاوز مائة وعشرين صفحة، وقد خصص لفرض واحد هو الرثاء ليس إلا، وبالتالي لا يجوز أن يكون قصيدة رثاء.

١٧٠) مولده ونسبه: ولد عبد الحق حامد في الثاني من يناير عام ١٨٥٢م في "بيك" إستانبول، واللؤل الذي ولد فيه يقع على ساحل معروف باسم جند "عبد الحق منلا" رئيس الأطباء فيقال له "عبد الحق منلا" حكيم باشي بال "سي"، وهو سليل عائلة عريقة من العلماء، فله جند يدهي "عبد الحق أفندي" كان قد هاجر إلى مصر، واستقر في قرية "سنياب لفترة"، وقد حملت حالته اسم هذه القرية التي أنتموا بها، وقد ترجمه جند الأكبر "أمين شيكريمي أفندي" إلى استانبول في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وكان جند "عبد الحق منلا" قد شغل منصب كبير الأطباء على عهد السلطان محمود الثاني والسلطان عبد المجيد، وأبوه "عمر الله أفندي" العالم واللؤلخ المشهور، ولمه تقصى "مستشفى حام" وهي حركسية الأصل، قدمت من القزاق، وربة "فريد أفندي" قاضي المسكر، وقد نشأت في نصره الواقع في "جملجيه"، ولما كان "عبد الحق منلا" جند حامد يمتلك قصراً في ذاك المكان، فقد لجأت الأسباب لـ "عمر الله أفندي، ومستشفى حام" لتصرف، والفرح في المكان نفسه، ومن ثم الزواج. (انظر:

Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 500, وأيضاً:

Nihad Sâmi Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, İkinci Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1987, s. 925, 526).

تعليمه: بدأ عبد الحق حامد بحصول العلم وهو في الخامسة من عمره في مدرسة الحلي في "بيك"، وبعد مدة انتقل إلى المدرسة الرشدية في "رومي حصار"، ثم تلقى دروساً خصوصية على يد علماء مشهورين أمثال "عومه تحسين أفندي"، و"كلكت" "هام الدين أفندي"، وغورما، وفي هذه الأثناء كان يداوم على الدراسة في "روبرت كوج". وعندما بلغ العاشرة من عمره ذهب إلى باريس في معية أمه الأكبر "صصحي بك"، وأستاده "عومه تحسين أفندي"، وهناك التحق بمدرسة خاصة، واستمر بها عاماً ونصف، وفي أثناء تواجده بالمدرسة، استطاع أن يحرز تقدماً سريعاً في اكتساب الفرنسية في فترة زمنية وجيزة، وفي نهاية عام ١٨٦٤م عاد إلى استانبول مع والده الذي كان قد ترجمه إلى حسانك، وبعد فترة من بقاءه في استانبول، التحق بمدرسة "روبرت كوج"، وفي الوقت نفسه شرع في تلقي دروس في اللتين العربية والفارسية على يد أستاذه "هام الدين أفندي". (انظر:

İbnü'l-emîn Mahmut Kemal İnal, Son Asır Türk Şairleri, Birinci Cilt, Üçüncü Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul 1988, s. 544, 545. (Ayrıca: Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 8, Dergah Yayınları, İstanbul 1998, s. 255).

حیاته الوظيفية: بدأ حامد حياته الوظيفية في سن مبكرة، حيث ساعدته معرفته باللغة الفرنسية إلى جانب العربية والفارسية في العمل بترجمة الباب العالي عام ١٨٦٥م. وعندما عين أبوه "عبد الله أفندي" سفيراً في "طهران" عام ١٨٦٦م، ذهب معه إلى هناك، حيث أتيحت له الفرصة لإتقان الفارسية، ولكنه عاد أمراًجه إلى استنبول عام ١٨٦٨م، عقب وفاة أبيه، وانتقل للعمل في دوائر حكومية مختلفة، وفي عام ١٨٧١م تزوج "فاطمة هانم" وكان أول عمله بالعمل الدبلوماسي عام ١٨٧٦م، حيث عمل كاتباً في السفارة بباريس، حيث تعرف عن قرب على الأدب الفرنسي خلال الفترة التي أمضاها في باريس، وعندما أسقط ما يقرب من عام ونصف عاد إلى استنبول. وبعد ذلك عمل قصصاً في "روي" بالقوقاز عام ١٨٨١م، ثم في "كولوس" باليونان عام ١٨٨٢م، وبعد عام عين قصصاً هاماً في "يومياتي" بالهند، وغادرها لوفاة زوجته عام ١٨٨٥م، ومكث حامداً في استنبول ثم عاد ليشغل وظائف في القنصليات الخارجية، حيث عمل رئيساً للكتاب في سفارة لندن عام ١٨٨٩م، وقد تزوج زوجته الثانية من فتاة إنجليزية تدعى "تيلي" عام ١٨٩٠م. وفي عام ١٨٩٧م عين مستشاراً بالسفارة نفسها. وبعد ذلك تولى منصب السفير في بروكسل طيلة أربع سنوات في الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١٢م، وقد توفيت زوجته "تيلي هانم" في الثامن من أيلول عام ١٩١١م، ولكن بعد مرور عام على ولادها تزوج سيدة بلجيكية تدعى "غورسيان". وبعد ذلك انتخب عضواً لمجلس الأعيان (الشيوخ) ضمن استنبول. وبعد إعلان الجمهورية خصص له رتبة، وفي عام ١٩٢٨م صار عضواً بمجلس الشعب عن استنبول حتى وفاته. (انظر:

İhsan Işık, Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, İstanbul 1990, s. 416. (Ayrıca:

İsmail Parlatır, Büyük Türk Klasikleri, Sekizinci Cilt, Ötügen-Söğüt Neşriyatı, İstanbul 2004, s. 435.

Aziz Çalışlar, Türk ve Dünya Edebiyatçıları, Cilt 4, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 228.)

وفاته: أمضى عبد الحق حامد أيامه الأخيرة في "مناجاة الاله"، ومات في ليلة الثالث عشر من أبريل عام ١٩٣٧م عن عمر يناهز ستة وثمانين عاماً، وقد أسيئت له مراسم جنازة رسمية، وولدت جنازة أثرى في مقابر "عصرى" التي تقع في "زنجيرلي قوي"، حيث كان أول من دفن فيها. (انظر:

İsmail Parlatır, Adı Geçen Eser, s. 435.)

إنتاجه الأدبي: خلف عبد الحق حامد على مدى عمره العديد من الأعمال، منها الشعرية والنثرية. ومن أعماله الشعرية "مسحراً" عام ١٨٧٩م، و"مشرق" عام ١٨٨٥م، و"مولود" عام ١٨٨٥م، و"حطمة" عام ١٨٨٦م، و"بولار لودر"، و"ديوانه لكلام ياغود بلده"، و"عجمه ياغود بر سفيله نك حبسحال"، و"بلادن بر سس"، و"والدم"، و"كلام وطن"، و"فراخ". أما أعماله للنثرية، فقد كتب عبد الحق حامد مسرحيات عديدة، منها المنظوم والنثر، وكانت "مناجاة عشق" والتي كتبها عام ١٨٧٣م هي باكورة أعماله، حيث كتبها متأثراً بذكريات طهران، و"صبر وثبات" عام ١٨٧٥م، وكتب في العام نفسه مسرحية "بمسجل ليز"، وفي عام ١٨٧٦م كتب "دعوت هسنو"، وفي العام نفسه كتب مسرحية بعنوان "نظيفة"، و"تسرن" عام ١٨٧٨م، وفي عام ١٨٧٩م ألف مسرحية "طريق ياغود أفندي نصي" وهي عبارة عن مسرحية شعرية، وبعد عام فرغ من كتابة مسرحية الشعرية "أشور" وفي العام نفسه ١٩٨٠م كتب مسرحية شعرية أخرى بعنوان "تور ياغود عبد الرحمن ثالث"، وفي عام ١٩٠٨م كتب مسرحية "زيب"، ثم "أهلوان" عام ١٩١٣م، وفي العام نفسه كتب مسرحية "غيرتة"، و"نئين" عام ١٩١٦م، وفي العام نفسه كتب "طورخان"، وبعد عام كتب "ابن موسى ياغود ذات الجبال"، وفي العام نفسه كتب مسرحية شعرية بعنوان "سارداشبال"، وفي عام ١٩١٩م كتب مسرحية "عبد الله الصغير"، وفي العام نفسه فرغ من كتابة مسرحية "ياميسكار حرب" وهي مزيج من النظم والنثر، وألحقها مسرحية شعرية عنوانها "طيفار كچهيدى"، وبعد ثلاث سنوات كتب مسرحية شعرية بعنوان "روحار"، وغيرها، بالإضافة إلى خطابات. (انظر:

İsmail Parlatır, Aynı Eser, s. 437. (انظر أيضاً:

Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Gözlem Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 1981, s. 463.)

(١٨) شاع بين مؤرسي الأدب التركي القبول إن عبد الحق حامد قد نظم مراثيه هذه على إثر وفاة زوجته فاطمة هاجم، ومن بين من تنبأ هسلما الرأي "حمود كمال إنال" إذ قال: "إنه أثناء عرسة رفيقته من يوساي، قضت في بيروت؛ أما أصاب الشاعر بالحسرة، فكانت مقعر من أعمال التي ولدنا هذه للريرة." (انظر:

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Adı Geçen Eser, s. 548.)

وكذلك "وصفي ماهر فوجه تترك" حيث قال: "مقر عمل عظيم، وهو ذلك العمل الذي يمثل كتاباً، وقد نظمه حامد على إثر وفاة زوجته." (انظر:

Vasfi Mahir Kocatürk, Türk Edebiyatı Antolojisi, Edebiyat Yayınları, Ankara 1967, s. 420.)

ويرى الأستاذ "كتمان آقيرز" أن وفاة فاطمة الزوجة الأولى للشاعر يعد أحد الأحداث المهمة في حياة عبد الحق حامد، بل إن هذه الواقعة أسهمت إسهاماً كبيراً في توجهات الشاعر الفنية، حيث أضحت أكثر توازناً، فشر على الترويل "مقر، ولولو، وحمله" وكلها أعمال تجس للوت. (انظر:

Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 6. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1994, s. 53.)

وحار على الفهج نفسه الأستاذ الدكتور "إسماعيل پارلاتر" إذ يقول: "ثلثت الملة على زوجة الشاعر فاطمة، فلم يجد بداً من العودة إلى استانبول، وحل ضيفاً على لصوحي بك الذي كان والياً على بيروت في ذلك الوقت، ولكن لم يمر وقتاً طويلاً حتى وضع لوت نهاية لمرضها الحاصل في الحادي والعشرين من أبريل عام ١٨٨٥م. تأيظت مولها حاصفة حبيقة في روح الشاعر، لبدأت منذ ذلك الحين الأفكار الفلسفية في الفضل بهذه الحادثة، فأصبحت مقر عام ١٨٨٥م، وتبعها في العام نفسه "لولو"، ثم "حمله" عام ١٨٨٦م. (انظر:

İsmail Parlatır, Adı Geçen Eser, s. 435.)

أما "خاترة معارف اللغة والأدب التركي" التي يقوم على إصدارها لجنة من الأساتذة المتخصصين، فقد ذكرت أنه في نهاية عام ١٨٨٣م عين عبد الحق حامد في سفارة "يوساي" بناءً على رغبته ظناً منه أن مناخ هذه البلدة ربما يساعد على شفاء زوجته التي تعاني من مرض السل منذ تسعة حينما كانت في استانبول، فانطلقا سوياً إلى هناك ووصلت السفينة إلى يوساي في عريف ذلك العام، وكم كان حامد سعيداً بطبيعة يوساي الساحرة، حتى أنه كان يستل ما شاهده شعراً ويرسل به إلى أصدقائه للقرين في استانبول، ولكن مرض زوجته حجب أمه، فقلقت عليها الملة، فقر العودة إلى استانبول مع أولاده وزوجته دون أن يتظر رداً من الخارجية التي راجعها قبل ذلك، وعندما استند عليها للمرض في الطريق، اضطر إلى التوجه لبيروت حيث هناك أمه الأكبر لصوحي بك والياً عليها، وهناك ماتت الفتاة التي كانت في السادسة والعشرين من عمرها. وقد بدأ حامد في نظم مراثيه مقر في أثناء تواجده في بيروت تحت تأثير الآلام المصيبة التي عاها موت زوجته. (انظر:

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Adı Geçen Eser, s. 256, 257.)

وذكرت الدكتورة "زيب كرمال" أن عبد الحق حامد نظم "مقر" على حفلة وفاة زوجته. (انظر:

Zeynep Kerman, Abdülhak Hâmid ve Kadınlar, Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmit Tarhan Sempozyumunu Bildirileri- Yayına Hazırlayan: Prop. Dr. İnci Enginün, İslâm Tarih Sanat ve Kültüründü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 14.)

ولكن يذهب البعض إلى أن الشاعر شرع في كتابة "مقر" قبل وفاة زوجته، ومن بين هؤلاء: "الف أبنه أوزار"، إذ قالت: "لقد شرع حامد في كتابة مراثيه مقر قبل وفاة زوجته فاطمة، على عكس الاتجاهات السائدة، أنه كتبها بالإلغام الذي استند حراء وفاة زوجته التي كان يمسها حباً ملك عليه لوفده. فني الواقع أن المرض كان قد ملكها قبل أن تلعب إلى لندن، وكان الشاعر قد استمر في كتابة مقر- بوصفها مهابشة ذهنية وحسية- على ظهر السفينة للحة إلى استانبول، وعلى منها زوجته المرضة، وأتم كتابة أهم وأشهر وثيقة أدبية والتي تنكس تجربة من دنيا الحيال في أرض الغربة التي ولوى حصد زوجته فيها أخرى وهي أرض بيروت." (انظر:

Elif Emine Özer, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Poetikası ve Makber'deki yenilikler, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, Yıl, 2001, s. 75.)

ويقول الأستاذ "لغاد ساسي بنارلي": "إن الشاعر عبد الحق حامد الذي عاش في مناه الأرملة قبل أن تحدث مصيبة الموت المقدرة، كان قد شرع في كتابة العديد من مصارع مقر في أثناء تواجده في الهند، وقيل وفاة زوجته، وقد أكمل هذا العمل في مدينة بيروت التي دفنت فيها زوجته." (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Adı Geçen Eser, s. 936.)

أما الأستاذ الدكتور "إحمد حمدي طائيهار" فقد كان أكثر تدقيقاً في حديثه عن "مقر"، حيث ربطها بشخصية الشاعر الفيلسوف، فيقول: "إن الشاعر قد عر عن عبوره بالخوف من وقوع كارثة محتملة، في كل خطابه التي أرسلها من الهند، فكان يتحدث عن موت قريب الحضور، كما أن فكرة الموت كانت ظاهرة في أشعاره من خلال طروحاته الدينية والفلسفية، فكان للموت نصيب عنده بوصفه مرتبطاً برؤية أبيه في طهران، فكانت مقر موجودة بالفعل بوصفها رمزاً قبل وفاة زوجته بمدة طويلة. ولكن النهاية المؤلمة لفاطمة قد أسهمت في نمو وتطور هذه البذرة عند عبد الحق حامد، وعلمنا المكسب هذه الحوادث في معظم خطابه التي كتبها وهو في "بورن"، فهناك ملحوظة حبيبة تحت منظومه "مر الحفر" والتي تلح في عمله "بورن لودر" ونها يقول إن للموت التي كتبها قبل عامين من والمة الوفاة كانت للمرحوم، أما بعض فقرات الخطابات التي كتبها إلى رجلي زاده أكرم قبل أن يغادر الهند، فتظهر أن القسم الأساسي في مرتبة مقر حاصر تقريباً." (انظر:

Ahmet Hamdi Tanpınar, Adı Geçen Eser, s. 505, 510-511, 547.)

وبعد أن عرضنا هذه الآراء الثابتة فيما يتعلق بديانة نظم الشاعر لثنية مقر، نجدنا نتفق مع الرأي الذي تبناه "طائيهار"، لأنه يستند على وثائق مكتوبة بخط يد الشاعر عبر الخطابات التي أرسلها لأصدقائه، ومن خلال الملحوظة التي وردت في عمله "بورن لودر"، ومفادها أن الموتية التي كتبها كانت موجهة إلى زوجته قبل عامين من وفاتها، وإذا وضعنا في الاعتبار أن وفاتها كانت عام ١٨٨٥م، لأدركنا أنه بدأ في نظم مرتبة عام ١٨٨٢م، وهو العام الذي انتقل فيه للعمل اتصالاً عاماً في الهند، وعليه يمكن القول إن الشاعر نظم عمله هذا على مرحلتين، الأولى في حياة زوجته حينما كان في الهند، ويضم هذا الرأي بعض الفقرات التي لوردها في خطابه لرجلي زاده أكرم قبل أن يغادر الهند، حيث أتم الجزء الأساسي من العمل، والمرحلة الأخرى في بيروت بعد وفاة زوجته. كذلك يمكن أن نضيف أن الشاعر جاب بلداناً أوروبية عديدة، وأقام في لندن مدة طويلة، فاستقى من معون الثقافة الأوروبية، وعن يسمون شعراء المقابر (Graveyard School) وهو مصطلح إنجليزي يطلق على مدرسة من الشعراء الإنجليز ازدهرت في منتصف القرن الثامن عشر ثائرة على التيارات الدينية والفضاضة ومحاكاة القديس التي كانت شائعة من أواخر القرن السابع عشر حتى أوائل القرن الثامن عشر، وكان اعتماد أعضاء هذه المدرسة خصوصاً بموضوعات التأمل في سر الحياة والموت الباحث على الأسى والحزن. كما كانت أشعارهم كثيراً ما تصف للنظر الحالة الحرة للقبضة كالفان والسكن والأطلال والبسده الجرداء. فكانت بمثابة إرهاب لقرائهم الرومانتيكي الذي ساد في أواخر القرن الثامن عشر.. ولعل أشهر قصائد المقابر: "الموتية المكتوبة في نساه كسيه ريفية" (Blegy Written in a Country Churchyard) (١٧٥١م) لثوماس جراي (Thomas Gray). (انظر:

حمدي وهبه، كامل المهنسي، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٧، ٢١٨).

١٩) نظم الشاعر فضولي البغدادي منظومه "ليلي والفتون" على هذا الوزن، وأيضاً وقفه الشاعر شيخ غالب في منظومه "حسن وعشيق"، وهذا الغالب شائع الاستخدام في الشعر التركي قديمه وحديثه، وهو أحد زخافات بحر المروج، وهو ما يعرف بالسنداسي الأخرسب المقبوض. (انظر:

Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri, Birinci Cilt, İkinci Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1980, s. 151).

وأحياناً ما يحدث تغيرات على هذا الوزن، فتستبدل تعديلاته الرئيسة: "مفعولُ مفاعيل فعلن" بـ: "مفعولان فاعلان فعلن"، وذلك نتيجة التقاء المقطع الأول من الضميمة "مفاعيل" مع المقطع الأخير من الضميمة "مفعول" وكلاماً مقاطع مفتوحة؛ فيقول قد هذا الالتقاء تولد مقطع مغلق، وهو ما يطلق عليه مصطلح "سكت ملحق". (انظر:

Faruk Timurtaş, Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Vilâyet Yayınları, İstanbul 1981, s. 40).

٢٠) القطعة منظومة قصيدة لا تقل عن بيتين، وربما تصل إلى اثني عشرة بيتاً، ويطلق على القطعة التي يزيد عدد أبياتها عن اثني عشرة بيتاً "قطعة كبيرة"، ولكن أكثرها انتشاراً ما كان توامها بيتين. أما من حيث الوزن، فهي لا تنفي بوزن من الأوزان، كما أن الشاعر لا يوظف المحلص في القطعة. ولما كانت القطعة تمر عن فكرة محددة وواضحة، فكان من الطبيعي أن يكون هناك رابطة دلالية بين أبياتها. (انظر:

Cevdet Kudret, Adı Geçen Eser, s. 354).

وغالبا ما تتناول القطعة موضوعات متعددة، فلا يشترط فيها الالتزام بفرض بعينه، وتتناول القطعة - في الأغلب الأعم - موضوعات في التصيعة والحكمة واللوطة والطلب. (انظر:

زهران سنانري، فرهنگ ادبيات فارسي دري، قرآن ١٣٤٨، ص ٤٠٢).

ولعل المرجع الوحيد - فيما توفر بين أيدينا من مراجع - الذي تناول عدد قطعات المراثية هو مؤلف الأستاذ "ماد ساني بنارلي"، الذي ذكر فيه أن عدد قطعات المراثية يبلغ مائتين وخمسة وتسعين قطعة، ولكن الإحصائيات التي قمنا بإجراءها على عدد القطع، أكد لنا ماكتان وأربع وتسعين قطعة. (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Adı Geçen Eser, s. 937).

^(٢١) بعد غط القتالية الذي وظفه الشاعر عبد الحق حامد في مراثية مقبر من علال القطعات التي تتألف من ثمانية مصارع مغطاً أوروبيا، لا عهد لتترك به، ومن ناحية الفكر، فهي عملة بأفكار الشعراء الأوربيين التي تدور حول الموت. (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Aynı Eser, s. 936).

⁽²²⁾ Nihad Sâmi Banarlı, Aynı Eser, s. 935.

^(٢٣) عبد الحق حامد: مرجع سبق ذكره، ص ٧٢.

^(٢٤) عبد الحق حامد: المرجع السابق، ص ٦٩.

^(٢٥) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩.

^(٢٦) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٨٢.

^(٢٧) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٦٨، ٦٩.

^(٢٨) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٧٧.

^(٢٩) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٢٢.

^(٣٠) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٩١، ٩٢.

^(٣١) مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل للكان، ص ٤٠١، ٤٠٢.

^(٣٢) خاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب حلساء، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧م، ص ٣٧، ٣٨.

^(٣٣) عبد الحق حامد: المرجع السابق، ص ٢٤، ٢٥.

^(٣٤) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٨٦.

^(٣٥) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٥٠.

^(٣٦) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٨٥.

^(٣٧) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٨١.

^(٣٨) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٦٩.

^(٣٩) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٧٠.

^(٤٠) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٢٤.

^(٤١) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٨٠.

^(٤٢) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ١١٨.

^(٤٣) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٣٨، ٣٩.

^(٤٤) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٤٤، ٤٥.

^(٤٥) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٤١، ٤٢.

^(٤٦) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٧٣.

^(٤٧) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٤٩، ٥٠.

^{١٨٦} عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٢٧.

^{١٨٧} عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ٩٢، ٩٣.

^{١٨٨} عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص ١١٤.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

١. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
٢. رضا توفيق: عيد الحق حامد وملاحظات فلسفيه سى، ترجمة إبراهيم صبرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩م.
٣. صلاح عيد الحافظ (دكتور): الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.
٤. عبد الإله الصباغ (دكتور): دلالة المكان في قصيدة النثر، ط ١، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٩م.
٥. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧م.
٦. مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٤م.
٧. محمد جبريل: مصر المكان - دراسة في القصة والرواية، القاهرة ٢٠٠٠م.
٨. مراد وهبه (دكتور): المعجم الفلسفي، ط ٣، دار مأمون للطباعة، القاهرة ١٩٧٩.
٩. ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.

ثانياً: الدوريات العربية:

١٠. حافظ محمد جمال الدين (دكتور): شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، المجلد ١٣، الجزء ٥٢، النادي الأدبي الثقافي بمكة، يونيو ٢٠٠٤م.
١١. حسني محمود: بناء المكان في "سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بمكة، ديسمبر ١٩٩٩م.

١٢. مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل المكاني في "البكاء بين يدي

زرقاء اليمامة"، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بمكة، ديسمبر

١٩٩٩م.

ثالثاً: المراجع الفارسية:

١٣. زهراى خانلري: فرهنگ ادبيات فارسي دري، تهران ١٣٤٨.

رابعاً: المراجع العثمانية:

١٤. عبد الحق حامد: مقبر أولو، مطبعة عامره، استانبول ١٣٤٠هـ.

خامساً: المراجع التركية الحديثة:

15. Agâh Sırrı Levend: Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, Dördüncü Basım, İstanbul 1984.
16. Ahmet Hamdi Tanpınar: 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.
17. Aziz Çalışlar: Türk ve Dünya Edebiyatçıları, cilt 4, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
18. Cevdet Kudret: Örneklerle Edebiyat Bilgileri, Birinci Cilt, İkinci Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1980.
19. Elif Emine Özer: Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Poetikası ve Makber'deki yenilikler, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, Yıl, 2001.
20. Faruk Timurtaş: Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Vilâyet Yayınları, İstanbul 1981.
21. Ferit Devellioğlu: Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat, İkinci Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1993.

-
22. İbnülemin Mahmut Kemal İnal: Son Asır Türk Şairleri, Birinci Cilt, Üçüncü Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul 1988.
 23. İhsan Işık: Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, İstanbul 1990.
 24. İsmail Parlatır: Büyük Türk Klâsikleri, Sekizinci Cilt, Ötüken-Söğüt Neşriyatı, İstanbul 2004.
 25. Kenan Akyüz: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 6. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.
 26. Nihad Sâmi Banarlı: Resimli Türk Edebiyatı Târîhi, İkinci Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1987.
 27. Seyit Kemel Karaalioğlu: Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Üçüncü Basım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983.
 28. Şükran Kurdakul: Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Gözlem Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 1981.
 29. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 8, Dergah Yayınları, İstanbul 1998.
 30. Vasfi Mahir Kocatürk: Türk Edebiyatı Antolojisi, Edebiyat Yayınları, Ankara 1967.
 31. Zeynep Kerman: Abdülhak Hâmid ve Kadınlar, Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmit Tarhan Sempozyumu Bildirileri- Yayına Hazırlayan: Prop. Dr. İnci Enginün, İslâm Tarih Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 1998.

رقم الإيداع

٢٢٢٦١ لسنة ٢٠٠٨

رقم التقييم الدولي

977-5502-92-6

Bibliotheca Alexandrina



0679308

351
6
553